3 1761 00691171 3

Was ich in Gott gehoffet hab,
daran ist mir nichts gangen ab.
SPES MEA CHRISTVS
EX LIBRIS
Ludovici Gerster, VDM.
Huber

Deutsche Kunstgeschichte

Deutsche Kunstgeschichte

von

H. Knackfuß
Professor an der K. Kunstakademie zu Kassel

II. Band

Mit 522 Abbildungen

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1888

N
6861
K5
Bd 2

Druck von B. G. Teubner in Leipzig

Inhaltsübersicht.

IV. Die Renaissance. Fortsetzung.

Seite 1—208.

Seite

4. Die übrigen Maler der deutschen Renaissance 1
5. Die Bildnerkunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts 53
6. Der Renaissancestil im Kunsthandwerk 81
7. Der bürgerliche Renaissancebau 128
8. Schlösser und Kirchen 154
9. Bildnerkunst und Malerei in der zweiten Hälfte des 16. und im Beginne des 17. Jahrhunderts 183

V. Die späteren Stilwandlungen der neuzeitlichen Kunst.

Seite 209—392.

1. Das Zeitalter des dreißigjährigen Kriegs 209
2. Die Herrschaft des italienischen und französischen Barockstils 228
3. Rokoko 263
4. Die Vorbereitungen der Kunstumwälzung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts 314
5. Die Neuerer des ausgehenden 18. Jahrhunderts 355

VI. 19. Jahrhundert.

Seite 393—582.

1. Schinkel und Rauch 393
2. Cornelius, Overbeck und Gesinnungsverwandte 424
3. Andre Richtungen 497

Register 583

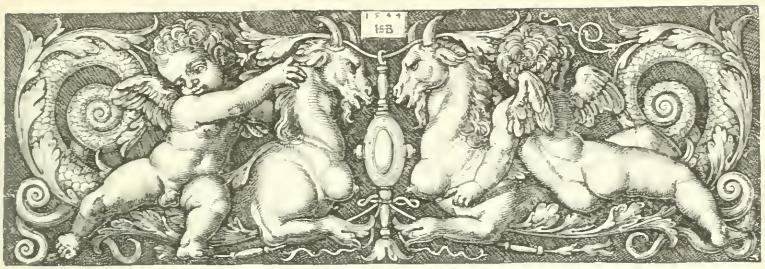


Abb. 421. Zierleiste (Kupferstich) von Hans Sebald Beham.

(IV. Die Renaissance. Fortsetzung.)

4. Die übrigen Maler der deutschen Renaissance.

Abb. 422. Renaissance-Zierbuchstabe (Holzschnitt) aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.

Die aus dem ewig jugendfrischen Quell der antiken Kunst hervorgegangene neue Formengebung, welche Dürer als einer der ersten in Deutschland anwendete und welche Holbein dann mit so vollendeter Meisterschaft beherrschte, verdrängte bald nach dem Beginn des 16. Jahrhunderts aus der deutschen Malerei durchweg die gotischen Architekturen und Ornamente, und überall ging mit der größeren Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit, Fülle und Rundung des Beiwerks eine höhere Entwickelung der körperhaften Fülle und Stofflichkeit, der Geschmeidigkeit und Lebendigkeit in der Darstellung der Körper und Gewänder Hand in Hand.

Unzweifelhaft war Dürer, dessen Kupferstiche und Holzschnitte damals eine Verbreitung fanden, von der wir uns heute kaum eine Vorstellung machen, der vornehmste Begründer der eigentlichen Renaissance in Deutschland. Zugleich aber war er es, der am meisten dazu beitrug, dieser Renaissance ein deutsches Gepräge zu bewahren. Mit voller Lust bemächtigte er sich der reichen Formen, welche der künstlerischen Gestaltungskraft eine so unendlich viel größere Freiheit gewährten als die Gotik; aber für seine Figuren suchte er die Quelle der Freiheit nicht in den italienischen Vorbildern, sondern in der Natur. Zwar blieben Dürer sowohl wie Holbein nicht unberührt von der gefälligeren Auffassung des menschlichen Körpers, welche in der italienischen Kunst herrschte, aber die beiden großen Meister bildeten ihre Menschengestalten nicht nach „antikischer Art“ (Dürers eigner Ausdruck), sondern nach ihrem eignen Ebenbilde als Deutsche von echtem Schrot und Korn. Holbeins Einfluß auf seine Zeitgenossen war verhältnismäßig gering; um so größer war derjenige Dürers. Dessen vollkräftiger Realismus, seine Entschiedenheit in der Charakteristik, das

urdeutsche Wesen seiner Schöpfungen war der starke Damm, der die deutsche Kunst ein halbes Jahrhundert lang vor der Verwelschung schützte. Allen Meistern der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, mögen ihre Hauptwerke nun Gemälde, Kupferstiche oder Holzschnitte sein, ist eine markige Bestimmtheit eigen, welche in ihrer gesunden Frische so wohlthuend auf den Beschauer wirkt, daß man um ihretwillen manche Mängel gern übersieht.

Nur vereinzelt finden wir in Gemälden aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts noch entschiedene Nachklänge der Gotik; am ausgesprochensten in der niederrheinischen Schule, wo die Malerei ja schon in rein gotischer Zeit eine so außerordentliche Höhe erreicht hatte. In dieser Schule verschwindet auch noch, wie im Mittelalter, die Persönlichkeit der Künstler ganz hinter ihren Werken, während sonst in dieser Zeit sich überall das Bewußtsein von der persönlichen Bedeutung geltend machte und die Maler zur Bezeichnung ihrer Schöpfungen mit Namen oder Monogramm veranlaßte. Die Urheber mancher Werke, die zu den besten der Zeit gehören, sind uns völlig unbekannt.

Zu diesen Werken zählt vor allem der aus der Kartause zu Köln stammende Thomasaltar im dortigen Museum, mit der Darstellung des Heilandes, der die Hand des ungläubigen Apostels in seine Seitenwunde führt, auf dem Mittelbilde, auf den Flügeln mit Heiligengestalten vor reichen Teppichen, über denen man in weite Landschaften blickt. Wie bei den Gemälden der Frührenaissance des 15. Jahrhunderts sind hier die Ornamente noch gotisch; die Blattverzierungen, welche die oberen Ecken der Mitteltafel abrunden und in den Goldgrund hineinragen, stehen noch unter den Gesetzen der Maßwerkbildung, wenn sie auch zugleich die Willkür, die jetzt in diesen Gesetzen herrscht, recht anschaulich zeigen. Zugleich bemerken wir hier jene in dekorativer Beziehung wirksame Überfülle der Gewandmassen, welche in Oberdeutschland namentlich bei den Bildhauern der Frührenaissance so auffallend zu Tage trat, von der sich aber die kölnische Malerei bis dahin frei gehalten hatte. Anderseits zeigt das Thomasbild eine kraftvolle Sicherheit und Lebhaftigkeit in der Schilderung des Vorgangs und im Ausdruck, und eine Festigkeit in der Zeichnung der Charaktere, wie sie diese Schule bisher noch nicht gekannt hatte (Abb. 423). — Von dem nämlichen Meister besitzt das Kölner Museum ein gleichfalls aus der Kartause stammendes andres Altarwerk, welches in der Mitte den Kreuzestod Christi, seitwärts verschiedene Heilige zeigt; auf allen drei Tafeln, in der blauen Luft der Seitenflügel und im Goldgrund des Mittelbildes, schweben nackte Engelknaben, ein echtes Erzeugnis der blühenden Renaissance. Der „Meister des Thomasaltars" tritt uns als ein sehr eigenartiger Künstler entgegen, dessen nicht gerade zahlreiche Werke sich überall leicht herauskennen lassen; auch in der Farbe entwickelt er einen ganz eignen feinen Reiz.

Ihm steht ebenbürtig in Bezug auf malerische Kunstfertigkeit, überlegen in Bezug auf Schönheitssinn und auf künstlerischen Geist ein Zeitgenosse zur Seite, dessen Schöpfungen im Gegensatz zu der Hinneigung des Meisters des Thomas-

Abb. 423. Der ungläubige Thomas.
Mittelbild des St. Thomasaltars im Museum zu Köln.

altars zu oberdeutscher Art und Weise, in derjenigen Richtung wurzeln, welche von der van Eyckschen Schule ausging. Nicht in der großen Kunststadt Köln, sondern in der kleinen, aber wohlhabenden Stadt Kalkar entstand das große Hauptwerk dieses Künstlers, der auch dem Namen nach bekannt ist. Es ist Meister

Jan Joest, unstreitig bei weitem der größte norddeutsche Maler der Renaissancezeit. Sein Werk — das einzige erhaltene, das mit unzweifelhafter Sicherheit ihm angehört, — sind die Flügelgemälde des Hochaltars in der St. Nikolai-Pfarrkirche zu Kalkar. Dankbar hat die Bürgerschaft der Stadt das Andenken des Malers, der ihrer Kirche so herrlichen Schmuck schenkte, drei Jahrhunderte hindurch von Geschlecht zu Geschlecht überliefert; bis in unser Jahrhundert hinein hat der Volksmund mancherlei von ihm zu erzählen gewußt. Urkundlich steht fest, daß Meister Jan Joest in den Jahren 1505 bis 1508 zu Kalkar die Flügelgemälde für den im Jahre 1500 fertig gestellten Hochaltar (vergl. Bd. I, S. 508 ff.) ausführte. Die Zahl der Gemälde betrug ursprünglich zweiundzwanzig, zwei davon sind im Laufe der Zeit abhanden gekommen. Da das Schnitzwerk des Altars das Leiden Christi behandelte, so fiel der Malerei die Aufgabe zu, diese Darstellungen zu einem Gesamtbilde vom Leben des Heilandes zu ergänzen. Demgemäß wurde auf den Außenseiten das Leben Christi bis zu dem Zeitpunkte veranschaulicht, wo mit dem im Schnitzwerk dargestellten Einzug in Jerusalem die Leidenszeit beginnt. Die bei Öffnung der Flügel als Umgebung des Schreins sichtbaren Innenbilder hatten einerseits die Schilderung des Leidens zu ergänzen, anderseits die Verherrlichung des Erlösers nach dem Tode, die bis dahin nur in den sehr kleinen Gruppen der geschnitzten Einfassung des Schreins zur Verbildlichung gekommen war; die Bilderreihe schließt mit der Ausgießung des Heiligen Geistes und dem Tode Marias; dazu kommen außerhalb der Reihe, zu den beiden Seiten des Gekreuzigten im erhöhten Mittelteil des Schreins, zwei Gemälde, welche alttestamentliche Vorbilder des Opfertodes Christi enthalten. So trefflich das Schnitzwerk des Altars an und für sich auch ist, durch Jan Joests Malereien wird es unendlich weit in Schatten gestellt; es erscheint kleinlich gegen diese, die von einer wahrhaft erhabenen Größe des Stils getragen werden. Mit zauberhafter Jugendfrische weht uns aus diesen Gemälden, die an kindlich frommer Innigkeit keinem älteren Werke nachstehen, der Geist der neuen Kunst entgegen. Sie besitzen die wunderbarste Poesie und jenes Wahrzeichen der echtesten Kunst, die vollste Übereinstimmung zwischen Auffassung und Darstellung, welche die Empfindungen des Künstlers mit überzeugender Macht im Herzen des Beschauers wiederklingen läßt. In den ruhigen Gestalten lebt ein tiefes Gemüt, wie es wärmer und reicher gar nicht gedacht werden kann. Wir sehen scharf ausgeprägte, lebensfähige Charaktere und lieblichste, anmutvollste Schönheit. Klar und übersichtlich stehen die Gestalten und Dinge im luftigen Raume, fest und bestimmt in Form gebracht; klar und bestimmt erscheint auch die Farbe eines jeden Gegenstandes von den höchsten Lichtern bis zu den tiefsten Schatten. In jedem Bilde steht eine jede Einzelheit an ihrem rechten Platze, man wird überzeugt, daß sie in Form und Farbe gar nicht anders sein könnte als sie gerade ist; dabei hat aber der Künstler alle diese Einzelheiten, deren Gesetz die innere Notwendigkeit zu sein scheint, mit waltendem Schöpfergeist zu einem einheitlichen Ganzen verwoben, dessen Gesetz wieder nur der bestrickende Zauber wohllautenden Ein-

klangs der Farbentöne zu sein scheint. Herrlich in der Erfindung, trefflich in der Formengebung, sind die Gemälde Jan Joests in der Farbe geradezu einzig; es ist kaum gewagt, zu behaupten, daß sie in Bezug auf Farbenschönheit das Vollendetste sind, was die deutsche Malerei überhaupt hervorgebracht hat.

Die volkstümliche Überlieferung in Kalkar, an deren Glaubwürdigkeit zu zweifeln kein Grund vorliegt — um so weniger, da sie eine rein örtliche geblieben und erst in jüngster Zeit teilweise an die Öffentlichkeit gekommen ist —, bezeichnet den Maler des Hochaltars als den Sohn der Stadt und Kind ganz armer Eltern; im übrigen weiß sie, wie es bei der mündlichen und auf eine kleine Stadt beschränkten Fortpflanzung der Nachrichten über eine Persönlichkeit leicht begreiflich ist, zumeist nur Anekdoten zu erzählen, von des Malers Geldverlegenheiten, von seinem Witz und seinen lustigen Streichen; sie weiß aber auch anzugeben, wo sein Geburtshaus gestanden hat, und mit Bestimmtheit bezeichnet sie eine große, hagere Gestalt mit ausdrucksvollen Zügen und langem, schlichtem hellblondem Haar auf einem der Bilder als das Selbstbildnis des Meisters. Was die jüngst durchforschten urkundlichen Quellen über ihn ergeben, ist nur wenig Da erfahren wir, daß im Jahre 1480 der Maler Jan Joest als Schütze an dem Feldzuge des mit Erzherzog Maximilian verbündeten Herzogs Johann I. von Kleve gegen Gelderland und Münster teilnahm, und daß er sich unter den Belagerern von Wageningen befand; noch zweimal rückte er während dieser Fehde ins Feld, das eine Mal — ebenso wie das erste Mal — als Wehrpflichtiger, das letzte Mal als Stellvertreter eines andern. Dann schweigen die Nachrichten über ihn bis zum Jahre 1505. Da seine Kunstweise unmittelbar an die niederländische anknüpft, so darf man wohl mit Gewißheit annehmen, daß er nach dem Kriege in einer Kunststadt des benachbarten Holland die Vollendung seiner künstlerischen Ausbildung gesucht und daß er lange dort verweilt hat. In dem genannten Jahre wurde er von der Bruderschaft Unserer Lieben Frau zu Kalkar heimberufen, um für den Hochaltar, der vorläufig nur mit schmucklosen Holzflügeln zum Schutz gegen Staub und Fledermäuse versehen worden war, die Thürbilder anzufertigen Die Bruderschaft mietete ihm ein Haus in Kalkar und empfing ihn mit einem großen Festmahl, wurde dafür auch in ihren Spitzen von ihm in seiner Wohnung wieder bewirtet. Im Jahre 1508 wurden die fertigen Gemälde am Altare eingehängt, auch wieder mit äußeren Schutzthüren versehen. Es waren drei Flügelpaare: dem sehr großen Schrein entsprachen zwei große viereckige Flügel mit je vier Bildern außen und vier Bildern innen, und darüber zwei besondere kleinere mit je einem Gemälde auf jeder Seite, als Verschluß des schmäleren, höher emporragenden Mittelteils des Schreines; dazu kamen zwei Schiebethüren als Verschluß der Staffel, welche je ein Bild enthielten, da sie nur auf der Außenseite bemalt waren. Die letzteren sind spurlos verschwunden, die andern aber befinden sich in vortrefflichster Erhaltung an ihrem Platze. Die äußeren Gemälde sind mit ganz derselben liebevollen Sorgfalt ausgeführt wie die inneren. Man sieht bei geschlossenem Altar, links oben beginnend, zunächst die Verkündigung, ein in seiner Einfachheit wunderbar großartiges Prachtbild; im Hintergrunde der Darstellung sieht man durch offene Fensterbogen einerseits Gideon vor dem unbetauten Vließ (Buch der Richter 6, 37) — von alters her ein Vorbild der jungfräulichen Empfängnis —, anderseits die Begegnung von Maria und Elisabeth (Abb. 424). Es folgen, ein Bild das andre an Schönheit überbietend, die Geburt des Herrn, die Beschneidung, die Anbetung der Weisen, die Darstellung im Tempel, bei der wir im Hintergrunde als Gegenbild den Sündenfall der ersten Eltern erblicken, der zwölfjährige Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten, die Taufe — ein Gemälde, das unter all dem Reichtum von Farbenschönheit, der hier das Auge fesselt, durch ganz besonderen Farbenreiz hervorragt —, mit der Darstellung von Christi Versuchung im Hintergrunde, weiter die Verklärung auf dem Tabor, bei der von dem goldnen Glorienscheine des Heilands aus sich eine prachtvolle Lichtwirkung entwickelt, dann Christus und die Samariterin am Jakobsbrunnen,

Abb. 424. Die Verkündigung.

Von Jan Joest. Äußeres Flügelbild am Hochaltar der St. Nikolaikirche zu Kalkar.

schließlich die Auferweckung des Lazarus; das letzte Bild hat noch ein besonderes Interesse dadurch, daß eine Ansicht des Marktplatzes von Kalkar, die heute noch wiederzuerkennen ist, den Hintergrund bildet. Hier schlossen sich die beiden abhanden gekommenen Gemälde auf den Schiebethüren des Untersatzes an, von denen nicht bekannt ist, welche Gegenstände sie behandelten. Bei Öffnung der Flügel nehmen zunächst die beiden alttestamentlichen Bilder zu den Seiten der Kreuzigungsgruppe im Schrein, das Opfer Abrahams und die eherne Schlange in der Wüste — namentlich das erstere —, durch wundersamen Farbenreiz den Blick gefangen. Die Reihe der Leidensbilder beginnt, obgleich diese Darstellung in einer der Nebengruppen des Schnitzwerks bereits vorhanden ist, mit der Gefangennehmung, einem sehr schönen, wirkungsvollen Nachtstück; es folgt die wieder durch eine ganz unsagbar herrliche Farbenpoesie ausgezeichnete Dornenkrönung, dann das „Ecce Homo", wo eine große Rundbogennische das augenfälligste unter den äußerlichen Merkzeichen der Renaissance ist, welche wir auf den Bildern hin und wieder in Gestalt antikischer Bauformen gewahren; das letzte Bild dieses Flügels, die Händewaschung des Pilatus, ist dasjenige, auf welchem der Maler, wenn wir dem Volksmunde glauben dürfen, sein eignes Bildnis unter den Nebenfiguren angebracht hat. Unter den Innenbildern des andern Flügels — Auferstehung, Himmelfahrt Christi, Ausgießung des Heiligen Geistes und Tod Marias — ragt namentlich das erste hervor, sowohl durch seine wunderbare Farbe, als auch dadurch, daß der Anschein des Schwebens, der Gewichtlosigkeit, niemals vollendeter ausgedrückt worden ist, als Johann Joest es hier vermocht hat.

Urkundlich erkaufte der Meister in dem Jahre, in welchem er die Hochaltargemälde vollendete, das Bürgerrecht von Kalkar. Aber noch in demselben Jahre 1508 verließ er die Stadt schon wieder. Es ist die Annahme ausgesprochen worden, daß er sich nach Haarlem gewandt habe, wo er auch vielleicht seine Ausbildung als Künstler erhalten hatte; in dieser Stadt wirkte nämlich ein Maler gleichen Namens, der im Jahre 1515 mehrere Arbeiten in der dortigen Kathedrale St. Bavo ausführte; derselbe starb dort im Jahre 1519, und seine Leiche wurde, um den Verstorbenen besonders zu ehren, in eben dieser Kirche beigesetzt. Aber die Annahme, daß diese Persönlichkeit eins sei mit dem Kalkarer Maler, ist eben nur eine Vermutung; denn Werke des betreffenden Haarlemer Meisters sind nicht nachweisbar, und der

Name Joest oder (nach holländischer Schreibweise) Joost war vermutlich damals in den Niederlanden und am Niederrhein ebenso häufig wie er es heute noch ist. Möglicherweise hat der Maler des Kalkarer Hochaltars seine Thätigkeit noch Jahrzehnte lang in einer andern niederrheinischen Stadt fortgesetzt, ohne daß davon der Nachwelt irgendwelche Kunde verblieben ist.

Dem Meister Jan Joest in seiner Auffassungs- und Darstellungsweise so nahe verwandt, daß er von vielen für die nämliche Persönlichkeit gehalten wird, ist ein anscheinend zumeist in Köln im zweiten und dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts thätiger, sehr fruchtbarer Maler, der als „Meister des Todes der Maria" bezeichnet wird, nach zwei verschiedenen, aber gleich ausgezeichneten Darstellungen dieses Gegenstandes (im Museum zu Köln und in der Münchener Pinakothek). Bezeichnend ist für die zahlreichen Gemälde, welche auf Grund ihrer gemeinsamen Eigentümlichkeiten diesem Meister zugeschrieben werden, eine Vorliebe für das behaglich Häusliche und eine echt niederdeutsche Gelassenheit in den Bewegungen auch bei stärkster Erregtheit der Seele; die dargestellten Räumlichkeiten und Gebäude sind durchweg im Renaissancestil erfunden. Noch ansprechender als die Kirchenbilder dieses Meisters sind die gleichfalls in beträchtlicher Anzahl vorhandenen Bildnisse, in denen man seine Hand erkennt; manche derselben stehen den Holbeinschen Bildnissen kaum nach (Abb. 425).

Im Bildnis liegt auch die Hauptstärke eines Nachfolgers des Meisters vom Tode der Maria, des Bartel Bruyn. Dieser sehr fleißige Maler wurde 1493 zu Köln geboren, lebte daselbst in Wohlhabenheit und Ehren und starb im Jahre 1557. Seine Kirchenbilder zeigen merkwürdige Wandlungen des Stils. Die älteren derselben, unter denen vier in den Jahren 1522 bis 1527 gemalte Altarflügel im Münster zu Essen die bedeutendsten sind, schließen sich der Weise seines Vorgängers noch enge an. Sein Hauptwerk, die Gemälde der großen Doppelflügel des Hochaltars im Xantener Dom (ausgeführt zwischen 1529 und 1536), zeigen schon ein Streben nach gefälligerer Rundung der Körperformen nach italienischer Art. Wohl lebt in diesen Bildern noch vieles von der alten Kraft und Bestimmtheit in Formen und Farben. Aber man sieht, daß dem Maler die Modellierung wichtiger geworden ist als die Empfindung; mit den italienischen Bewegungen und der italienischen Weichheit in der Darstellung hört die Poesie der Auffassung auf; das Erlernte erlangt das Übergewicht über das im Geiste Geschaute; so schwindet namentlich auch in der Farbe das Empfundene, Überzeugende, mit einem Wort das Künstlerische; um nur ja alle Härten zu vermeiden, hat der Maler die Schönheit und Gediegenheit der Lokaltöne geopfert. Er hat, von den Vorzügen der italienischen Kunst geblendet, die heimische Weise verbessern wollen, aber damit hat er den inneren Halt verloren; die Einheit zwischen Anschauung und Darstellung, zwischen Denkweise und Formensprache, ist zerrissen. So entbehren denn diese Bilder, ungeachtet ihrer noch vorhandenen guten Eigenschaften, des lebendigen Reizes, den nur der unmittelbare Ausdruck des Empfundenen auszuüben vermag, und sie lassen den Beschauer kalt. Bruyns malerische Dichterkraft war zu Ende, sobald ihm

Abb. 425. Weibliches Bildnis.
Vom Meister des Todes Mariä. Germanisches Museum zu Nürnberg.

die heimische Ausdrucksweise nicht mehr wohllautend genug erschien und er sich einer Sprache bedienen wollte, die ihm nicht natürlich war. Schließlich verfiel er ganz in eine blinde Nachahmung der italienischen Meister, besonders des Michelangelo. Mit dem Eindringen dieser fremden und sehr fremdartigen Bestandteile verlor die kölnische Schule ihre Selbständigkeit und ihre Bedeutung.

Die westfälische Malerei stand auch in dieser Zeit der niederrheinischen sehr nahe; sie blieb aber im allgemeinen trockner als diese und kam ihr an poetischem Gehalt nicht gleich. Durch großen Farbenreiz zeichnen sich die Gemälde der Brüder Viktor und Heinrich Dünwegge aus Dortmund aus; durch seinen Inhalt anziehend ist ein diesen Meistern zugeschriebenes Bild im Rathause zu Dortmund, welches die Eidesleistung vor Gericht darstellt. Als Bildnismaler thaten sich die Mitglieder der Familie tom Ring in Münster in mehreren aufeinander folgenden Geschlechtern hervor.

Am Mittel- und Oberrhein war im Beginne des 16. Jahrhunderts ein höchst eigenartiger und bedeutender Meister thätig, Matthias Grunewald, auch Matthias von Aschaffenburg genannt. Auch dieser merkwürdige Maler stand noch einigermaßen unter dem Banne der Gotik. Die von ihm gemalten Verzierungen zeigen diesen Stil in seiner alleräußersten Verwilderung; hier umschlingen völlig naturgetreue regellose Laubranken, die sich nur durch ihre Steinfarbe von wirklichen Gewächsen unterscheiden, die Bauglieder, dort lösen sich die gotischen Zierformen eines Gebäudes geradezu in bunte Blätter und Blumen auf. Dementsprechend finden wir auch in den Figuren viel phantastische Willkür und eine der spätesten Gotik so recht entsprechende Freude an scharfen, vielspitzigen Formen: Dornen, Fetzen zerrissener Stoffe und ähnliche Dinge sind mit sichtlicher Vorliebe behandelt. Aber in andrer Beziehung eilte der „verwunderliche und hochgestiegene Meister", „der deutsche Correggio," wie ihn

ein Kunstgelehrter des 17. Jahrhunderts, Joachim von Sandrart, nennt, allen seinen Zeitgenossen weit voraus. Seine Malweise ist so breit und weich, so eigentlich malerisch, wie wir es bei keinem andern Maler der deutschen Renaissance auch nur annähernd finden. Wie keiner von diesen verwendet er den Wechsel von Schatten und Licht neben dem Wechsel von hellen und dunkeln Lokalfarben zur Herstellung der Bildwirkung. Seine Zeichnung ist vielfach sehr mangelhaft; aber in der Farbengebung ist er ein Meister ersten Ranges; wenn er in dieser Beziehung auch nicht die gediegene Pracht der alten Kölner erreicht, so fesselt er dafür durch die kühnsten und kräftigsten Wirkungen von Hell und Dunkel. Mit leidenschaftlicher Gewalt reißt er den Beschauer in seine Darstellung hinein. Er weiß die höchste Anmut zu entfalten, wenn er das Liebliche schildert, und er schreckt vor dem Häßlichsten nicht zurück, wenn er Ergreifendes und Schreckliches veranschaulicht. Matthias Grunewalds großes Hauptwerk waren die Gemälde des Hochaltars des Antoniterklosters zu Isenheim im Elsaß, welche unter dem Präzeptor Guido Guersi (1493—1516) ausgeführt wurden. Jetzt befinden sich diese Bilder im Museum zu Kolmar, wo auch die Reste der sehr vortrefflichen Schnitzwerke desselben Altars aufbewahrt werden.

Zwei schmale Tafeln dieses Altars, welche sich zunächst an das Schnitzwerk anschließen, zeigen die Gestalten des heiligen Sebastian und des heiligen Einsiedlers Antonius. Auf beiden Tafeln kommt die Beleuchtung von hinten, so daß ein malerisches Spiel von Lichtern und Schatten entsteht. Bei Sebastian sieht man durch das Fenster, von dem das Licht ausgehend gedacht ist, Engel mit der Märtyrerkrone herbeischweben; bei Antonius zertrümmert ein wütender Teufel die Fensterscheiben. An diese Bilder schlossen sich im ursprünglichen Zusammenhange die Rückseiten des inneren Flügelpaares an. Hier erblicken wir einerseits den heiligen Antonius, wie er von Versuchern in Gestalt scheußlicher Unholde angefallen wird; anderseits sehen wir ihn in der Gesellschaft eines Genossen, des heiligen Einsiedlers Paulus, wie ihnen in einer friedlichen prachtvollen Wildnis durch einen Raben das Himmelsbrot gebracht wird (Abb. 426). Die Außenseiten dieser beiden Flügel nimmt eine einheitliche Darstellung ein, das schönste und farbenprächtigste Bild des ganzen Werks. Dasselbe zeigt die Jungfrau Maria, die ihr neugebornes Knäblein liebkosend und zärtlich betrachtet; hinter ihr dehnt sich eine malerische Landschaft aus, in der man das Kloster Isenheim erblickt und die mit einem fernen Hochgebirge abschließt. Hoch oben erscheint, fern über den Wolken, Gott Vater. Lichtstrahlen und ungezählte Scharen von Engeln sendet er herab. Die Himmelsboten verkünden den Hirten in der Ferne das freudige Ereignis, und in dichtem, wie Perlmutterglanz schillerndem Reigen schweben sie durch ein goldnes Thor, das sich der Jungfrau gegenüber erhebt, und nahen sich huldigend mit Musik und Gebet dem Gottessohn und seiner Mutter (Abb. 427). — Die beiden Gemälde, welche dieses wunderbare Hauptbild einschlossen, die Innenseiten des äußeren Flügelpaares, zeigen die Verkündigung und die Auferstehung. In der letzteren Darstellung kommt die Eigenart des phantasievollen, in Farben denkenden Künstlers wieder recht zur Geltung; man sieht den Erlöser langsam aus dem Grabe emporschweben, und wie er höher steigt, verklärt sich seine Gestalt; während der Körper unten natürliche Farben zeigt, wird er nach oben immer heller, immer durchsichtiger, bis das Haupt sich in überirdischer Lichtfülle von dem dunkeln Sternenhimmel abhebt. — Zu der festlichen Pracht und dem himmlischen Jubel, welche die Darstellung von der Menschwerdung Christi erfüllen, steht das Gemälde, welches die Außenseiten der Außenflügel einnimmt, also dasjenige, was man bei völligem Schluß des Altarwerks sah, in einem fürchterlichen Gegensatz. Mit eindringlicherer Entsetzlichkeit

Abb. 426. Paulus und Antonius in der Wildnis.
Vom Isenheimer Altar des Matthias Grunewald im Museum zu Kolmar.

als sonst in einer ganzen Reihe von Darstellungen wird hier in einem Bilde das qualvolle menschliche Leiden des Erlösers dem Beschauer vor Augen geführt; als ein entstellter, blutüberströmter, von Geißelhieben zerfleischter Leichnam hängt Christus am Kreuze; maßloser fürchterlicher Schmerz zerreißt die Seelen der Maria, des Jüngers Johannes und der Magdalena; seitwärts steht Johannes der Täufer, deutet mit dem Finger auf den Toten und spricht: „Er muß wachsen, ich aber abnehmen.“ — Das Sockelbild, welches in kleineren Figuren die Grablegung zeigt, nimmt, da es sowohl zu dem Kreuzigungsbilde wie zu den inneren Bildern aus dem Leben des Heilands stimmen mußte, eine vermittelnde Stellung ein, so daß es weder hier noch dort grell absticht.

Eine ebensolche Vertiefung in das Gräßliche wie das Außenbild des Isenheimer Altars zeigt ein aus der Kirche zu Tauberbischofsheim stammendes Kreuzigungsbild in der Gemäldegalerie zu Kassel, das nur aus den drei Figuren des Gekreuzigten, der Mutter und des Lieblingsjüngers besteht. Auch hier ist der verzerrte, wundenbedeckte Leichnam, dessen Last die Kreuzesarme herabbiegt, wahrhaft fürchterlich. Aber die Fähigkeit eines Künstlers, so Fürchterliches zu empfinden und in Gestalt zu kleiden, können wir nur stumm anstaunen. Die Farbenstimmung ist tief und schwermütig, und ihr Wohlklang versöhnt das Auge mit dem Anblick des Häßlichen.

Über das Leben des Matthias Grunewald wissen wir so gut wie gar nichts. Sandrart, der übrigens in seinen Nachrichten über die Persönlichkeiten der Künstler keineswegs immer zuverlässig ist, berichtet nur von ihm, daß er „sich meistens zu Mainz aufgehalten, ein eingezogenes melancholisches Leben geführt und übel verheiratet gewesen“. Auch Geburts- und Sterbejahr sind unbekannt. Ein gezeichnetes Selbstbildnis des Meisters trägt die Jahreszahl 1529. (Ein andres Selbstbildnis Grunewalds gibt Abb. 428 wieder.)

Grunewalds vielbewundertes Altarwerk zu Isenheim hat einen unverkennbaren Eindruck ausgeübt auf einen Meister, der zu den beachtenswertesten Malern der deutschen Renaissance zählt, auf Hans Baldung Grien.

Hans Baldung war um 1476 zu Schwäbisch-Gmünd geboren; die größte Zeit seines Lebens aber verbrachte er in Straßburg, wo er im Jahre 1509 das Bürgerrecht erwarb. Seinen Beinamen Grien (Grün) verdankte er jedenfalls einer eigentümlichen kräftigen grünen Farbe, die er mit Vorliebe anwendete; sich selbst hat er auf zweien seiner Gemälde ganz in Grün gekleidet abgebildet. Als seine ältesten bekannten Werke gelten die Altargemälde in der fürstlichen Totenkapelle zu Lichtenthal bei Baden-Baden von 1496, Arbeiten in denen man den Einfluß Martin Schongauers erkennt. Später erfuhr er eine starke und nachhaltige Einwirkung von seiten Dürers.

Fast hat es den Anschein, als ob Hans Baldung eine Zeitlang in Dürers Werkstatt gearbeitet habe. Jedenfalls kam er zu dem großen Meister in nahe Beziehungen. Dürer vertrieb „des Grünhansen" Holzschnitte neben seiner eignen Kunstware in den Niederlanden; und aus Baldungs Besitz stammt eine Locke Dürers, welche, durch eine ununterbrochene Reihe von Zeugnissen beglaubigt, sich bis auf die Gegenwart fortgeerbt hat und jetzt in der Bibliothek der Wiener Kunstakademie bewahrt wird.

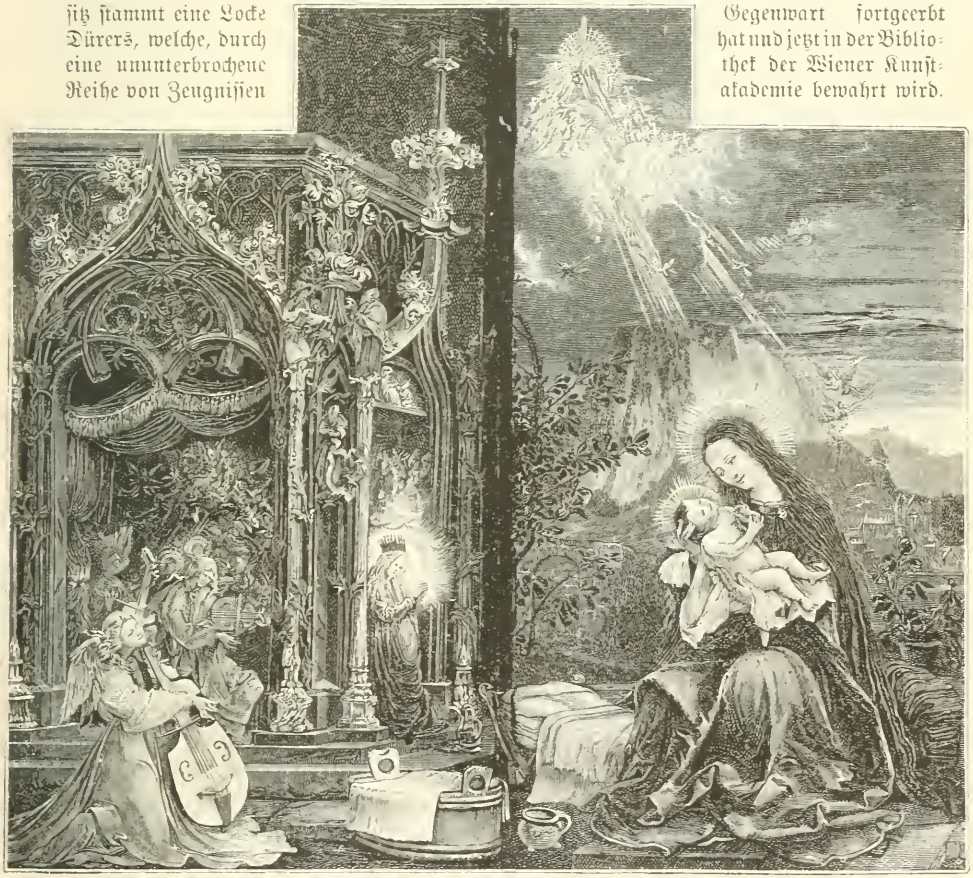


Abb. 427. Die Geburt Jesu.

Von M. Grunewald. Vom Isenheimer Altar im Museum zu Kolmar.

Abb. 428. Selbstbildnis (Federzeichnung) von Matthias Grunewald.
In der Sammlung E. Habich zu Kassel. — Die Beischrift „Matthes von Aschafenburg" ist gleichzeitig und möglicherweise von der Hand des Künstlers selbst; das Monogramm ist ein späterer Zusatz von fremder Hand.

Bilder des Hans Baldung Grien aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, wie die Anbetung der heiligen drei Könige im Berliner Museum (Abb. 429), zeigen in Erfindung und Zeichnung sehr deutlich den Anschluß an den großen Nürnberger Meister. Durchaus eigenartig aber ist die sehr wirkungsvolle kräftige Farbengebung.

Sein Hauptwerk malte er in den Jahren 1511 bis 1516 zu Freiburg im Breisgau. Hier schmückte er den Hochaltar des Münsters mit Gemälden: mit einer Krönung der Himmelskönigin im Mittelschrein, mit Bildern aus dem Leben der Jungfrau, unter denen das wirkungsvolle Nachtstück der Geburt und die poesievolle Darstellung der Flucht nach Ägypten sich besonders auszeichnen, und mit verschiedenen Heiligengestalten auf den Flügeln, mit einem figurenreichen Kreuzigungsbilde auf der Rückseite, bei dem er unter den Umstehenden eins der erwähnten Selbstbildnisse anbrachte, und mit Bildnissen der damaligen Pfleger des Münsterbaues auf der Staffel der Rückseite. Bei diesem Prachtwerk tritt neben dem Einflusse Dürers derjenige Grunewalds recht sichtlich zu Tage; er äußert sich namentlich in großartigen Lichtwirkungen und in dem Farbenreiz

verschiedenfarbig schillernder Gewänder.

Während der Zeit seines Aufenthalts in Freiburg malte Baldung mehrmals den Markgrafen Christoph von Baden. Zwei dieser Bildnisse, von denen das eine das Brustbild des bejahrten Fürsten, das andre die ganze markgräfliche Familie in Verehrung der heiligen Maria und Anna zeigt, bewahrt die Kunsthalle zu Karlsruhe; ein zweites Brustbild des Markgrafen Christoph (von 1515) befindet sich in der Münchener Pinakothek, die auch ein solches von dessen Sohn Markgraf Philipp (von 1517) besitzt. In höherem Maße noch als die Fürstenbilder bekunden verschiedene andre Bildnisse, namentlich dasjenige eines blonden jungen Mannes in der Wiener Belvedere-Galerie, dessen Aufschrift den Maler als andern Apelles preist (von 1515), die Meisterschaft Baldungs auf diesem Gebiete.

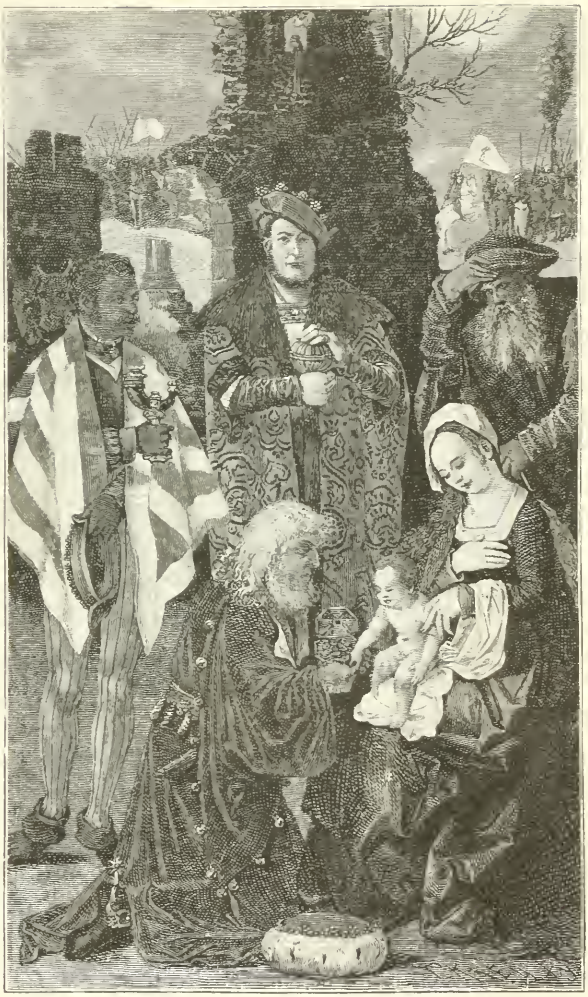


Abb. 429. Die Anbetung der drei Könige.
Von H. Baldung Grien. In der königl. Gemäldegalerie zu Berlin.

Unter den kirchlichen Gemälden des Meisters zeichnen sich noch zwei durch prächtige Licht- und Farbenwirkung anziehende Bilder im königlichen Schlosse zu Aschaffenburg aus. Das eine, welches durch das angebrachte Wappen von Brandenburg darthut, daß es für den Erzbischof Albrecht von Mainz gemalt worden ist, stellt die Kreuzigung dar, das andre die Geburt Christi; bei dem letzteren geht das Licht, wie bei der entsprechenden Darstellung in Freiburg, von dem Kinde aus und bescheint die Gesichter der umgebenden Figuren von unten, während außerhalb der Hütte der Mond leuchtet.

Abb. 430. Himmelfahrt Christi.
Handzeichnung von Hans Baldung Grien in der Albertina zu Wien.

Wenn Baldung in wirkungsvoller Malerei mit Grunewald wetteiferte, so war er ihm, wie es bei dem Anschluß an Dürer nicht anders sein konnte, weit überlegen in Bezug auf die Zeichnung. Mit welcher Sorgfalt er den menschlichen Körper studierte, beweisen namentlich zwei kleine Bilder im Museum zu Basel, welche beide ein nacktes junges Weib darstellen, das vom Tode ins Grab gerissen wird, sowie eine Darstellung des Ringkampfes zwischen Herkules und Antäus in der Kasseler Gemäldegalerie; die Thätigkeit der aufs äußerste angespannten Muskeln ist bei dem letztgenannten Bilde bewundernswürdig wiedergegeben, aber in der Farbe ist dasselbe auffallend reizlos.

Zahlreich sind die Zeichnungen, welche sich von Baldungs Hand erhalten haben. In verschiedenen Sammlungen, namentlich in denen von Wien, Berlin und Basel, befinden sich vortreffliche Blätter von ihm (Abb. 430); besonders anziehend ist ein im Kupferstichkabinett zu Karlsruhe bewahrtes Skizzenbuch mit mancherlei Studien aus den Jahren 1501 bis 1545.

Auch auf dem Gebiete der vervielfältigenden Künste war Hans Baldung thätig. Die Zahl seiner Kupferstiche ist nicht groß, aber mehr als 150 Holzschnitte mannigfaltigen Inhalts werden ihm mit Sicherheit zugeschrieben. Besonders zeichnete er in Straßburg, wo er 1517 nach seiner Rückkehr aus Freiburg das Bürgerrecht von neuem kaufen mußte und wo er 1545 als Ratsherr starb, viel für Bücher, welche im Verlage des dortigen Buchhändler Hans Grieninger erschienen. Einzelne seiner Holzschnittzeichnungen kamen als sogenannte Helldunkelblätter heraus. Diese Art des Holzschnitts, welche im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts aufkam, ahmte durch Anwendung von einer oder mehreren Tonplatten die Wirkung der auf farbigem Papier in Schwarz und Weiß ausgeführten Zeichnungen nach (vergl. Abb. 373). In Kupferstich und Holzschnittzeichnung lehnte sich Baldung enge an Dürer an, und wie in der Technik, so

kam er auch in der Großartigkeit der Auffassung bisweilen dem großen Meister sehr nahe (Abb. 431).

Sehr tüchtige Maler, welche ganz unabhängig von dem Einflusse Dürers in die neuen Bahnen einlenkten, besaß das Schwabenland.

Den Namen eines trefflichen schwäbischen Meisters, der noch eine Übergangsstellung einnimmt, hat erst die neueste Forschung der Vergessenheit entrissen. Es ist Bernhard Strigel, der 1461 zu Memmingen geboren wurde; eine Zeitlang scheint derselbe in Augsburg und später in Wien thätig gewesen zu sein; er starb in seiner Heimat im Jahre 1528. Hauptsächlich war dieser Meister als Bildnismaler begabt; als solcher stand er bei Kaiser Maximilian in hoher Gunst. Aber auch als Kirchenmaler leistete er Bedeutendes, wie namentlich die zehn Tafeln mit heiligen Sippen (Vorfahren und Verwandte Christi) im Germanischen Museum zu Nürnberg und in der Münchener Pinakothek beweisen, auf Goldgrund gemalte Familienbilder voll innigster häuslicher Poesie, kräftig in der Farbe und mit ausgezeichneten Köpfen.

Abb. 431. St. Elisabeth.
Holzschnitt von Hans Baldung Grien.

In Ulm war der erste Maler, welcher sich der neuen Formenwelt bemächtigte, Meister Martin Schaffner, den die dortigen Urkunden zwischen 1508 und 1535 erwähnen, ein zwar nicht hervorragender, aber sehr achtbarer Kirchen- und Bildnismaler, dessen bessere Werke durch Innigkeit und durch feine Farbenstimmung ansprechen (Abb. 432).

In sehr reifer Entwickelung erschien die neue Formengebung schon bald nach dem Beginn des 16. Jahrhunderts in Augsburg. Neben Hans Holbein dem älteren wirkte hier Hans Burckmair als Hauptmeister der „Hochrenaissance", wie die neue Kunstweise im Gegensatz zu der noch halbmittelalterlichen Frührenaissance wohl genannt wird.

Hans Burckmair war der Sohn eines Malers Thomas Burckmair und wurde zu Augsburg im Jahre 1473 geboren; 1498 erwarb er daselbst das Meisterrecht. Große Bilder aus seiner frühen Zeit befinden sich als Gegen-

Abb. 432. Madonna.
Von Martin Schaffner. Gemäldegalerie zu Augsburg.

stücke zu älteren Arbeiten des Vaters Holbein in der Augsburger Galerie. Die Blütezeit des Meisters beginnt mit dem Jahre 1505. Diese Jahreszahl trägt ein ausgezeichnetes farbenprächtiges Bild im Germanischen Museum zu Nürnberg, auf dem man unter einem Portalbau im reinsten Renaissancestil den heiligen Sebastian vor dem Kaiser Maximian erblickt. In derselben Sammlung finden wir noch mehrere von Burckmairs besten Gemälden. Eine schmale Tafel mit dem heiligen Christophorus und dem heiligen Vitus (gleichfalls von 1505) ist in der Farbe sehr ansprechend, namentlich durch den weichen Duft der landschaftlichen Ferne (Abb. 433). Die vorzügliche Landschaft bildet auch einen Hauptreiz eines sehr poetischen Madonnenbildes aus dem Jahre 1509; die Muttergottes sitzt mit einem Gebetbuche in der Hand auf einer blumenumrankten Steinbank, deren Rücklehne in einem schönen Renaissanceaufbau besteht, und blickt sinnend auf das Kind zu ihren Füßen, dessen Händchen sie gefaßt hält. Ein kleineres Bild von 1510 zeigt die Jungfrau unter einem Baume sitzend, mit dem Kinde, dem sie eine Taube darreicht, auf dem Schoß. Das Einzige, was den Genuß einigermaßen verkümmert, den die Betrachtung dieser reizvollen Marienbilder gewährt, ist die auffallende Häßlichkeit der Kinderkörperchen. Andre Meisterwerke aus Burckmairs Blütezeit sind ein Flügelaltar von 1507 in der Augsburger Galerie, welcher Christus und Maria zwischen Scharen von Engeln und Heiligen thronend zeigt, und eine Rast auf der Flucht nach Ägypten im Berliner Museum. Das erstere Werk ist sehr bezeichnend für diese Zeit des Übergangs aus einem Stil in den andern: die gemalten Einfassungen, welche den Anschluß der Gemälde an ihre wirkliche Umrahmung bei der ursprünglichen

Aufstellung vermitteln sollten, sind noch rein gotisch, während der Maler bei der Erfindung des Himmelsthrones im Mittelbilde seinem eignen, an den Schöpfungen der italienischen Renaissance gebildeten Geschmack freien Lauf gelassen hat. Gemeinsam ist all diesen Bildern eine außerordentlich körperhafte Wirkung mit sehr fein abgestufter Luftperspektive, eine weiche tiefe Farbenstimmung, die alle grellen Töne vermeidet, und eine eigentümliche Schwermut in den Zügen, die den Madonnengesichtern etwas ungemein Anziehendes gibt, an andern Stellen aber fast befremdlich wirkt. Burckmairs spätere Gemälde sind der Mehrzahl nach weniger anziehend; hervorragend sind unter denselben noch ein Evangelist Johannes in prächtiger Waldlandschaft, in der Münchener Pinakothek, und ein großes Altarwerk von 1519 in der Augsburger Galerie; bei dem letzteren ist namentlich die majestätische Kaisergestalt des heiligen Heinrich auf der Außenseite des einen Flügels ein großes Meisterwerk (Abb. 434). Was man bei Burckmairs kirchlichen Gemälden — recht im Gegensatz zu seinem großen Nürnberger Zeitgenossen — vollständig vermißt, ist die religiöse Weihe. Burckmair ist ein durchaus weltlicher Meister. Die Straßenmalereien, womit er in Augsburg mehrere Häuser geschmückt hat, sind gewiß prachtvoll gewesen; was sich davon erhalten hat, ist so verdorben, daß man es nicht mehr beurteilen kann. Zur Behandlung eines profangeschichtlichen Gegenstandes in einem großen Tafelgemälde gab ihm Herzog Wilhelm IV. von Bayern Gelegenheit, der 1528 ein Bild der Schlacht bei Cannä bei ihm bestellte. Aber als der Meister dieses Gemälde, das sich jetzt in der Augsburger Galerie befindet, ausführte, hatte er die Höhe seiner Schaffenskraft längst überschritten.

Abb. 433. St. Christoph und St. Vitus.
Ölgemälde von H. Burckmair im German. Museum zu Nürnberg.

Abb. 434. Kaiser Heinrich.
Von Hans Burckmair. Altarflügel in der Augsburger Galerie.

Unter Burckmairs Bildnissen ist dasjenige, welches ihn selbst und seine Frau darstellt (in der Wiener Belvedere-Galerie), von 1529, das beste; darauf hält die Frau einen Spiegel, in dem man zwei Totenköpfe erblickt; im Hintergrunde steht geschrieben: „Solche Gestalt unser baider was, Im Spiegel aber nix dan das."

Den größten Teil seiner Zeit und Arbeitskraft widmete Burckmair dem Zeichnen für den Holzschnitt. Er war auch selbst des Formschneidens kundig, hat diese Fertigkeit aber wohl nur selten benutzt. Er verfügte über einen vortrefflichen Formschneider in der Person des Jost Dienecker oder de Necker, der ebenbürtig neben Hans Lützelburger zu Basel und Hieronymus Andreä zu Nürnberg steht. Die Zahl von Burckmairs Holzschnitten ist unglaublich groß; neben religiösen und sinnbildlichen behandeln dieselben profangeschichtliche und alltägliche Stoffe. Die unerschöpfliche Erfindungsgabe des Meisters, sein außerordentliches Geschick, Vorgänge aller Art durchaus naturwahr und zugleich vollkommen künstlerisch zu veranschaulichen, kamen hier aufs glänzendste zur Geltung. Sehr viel zeichnete er im Auftrage Kaiser Maximilians. Von den zur Ausführung gekommenen Blättern des großen Triumphzuges rühren 66 von Burckmairs Hand her. Sein vorzüglichstes Werk sind die Zeichnungen zu des Kaisers romanhafter Lebensbeschreibung „der Weißkunig", welche Maximilians Geheimschreiber Marx Treitzsaurwein nach dessen eignen Angaben verfaßt hatte; es sind weit über 200 Bilder, der größten Mehrzahl nach von Burckmair erfunden, und viele darunter sind wahre Perlen (Abb. 435).

Unter Burckmairs einzelnen Holzschnittbildern verdient ein prachtvolles, von Jost Dienecker geschnittenes Helldunkelblatt besondere Erwähnung, sowohl wegen seiner großen Schönheit, als auch weil es Anhalt für die Vermutung gibt, daß der Meister Italien durch

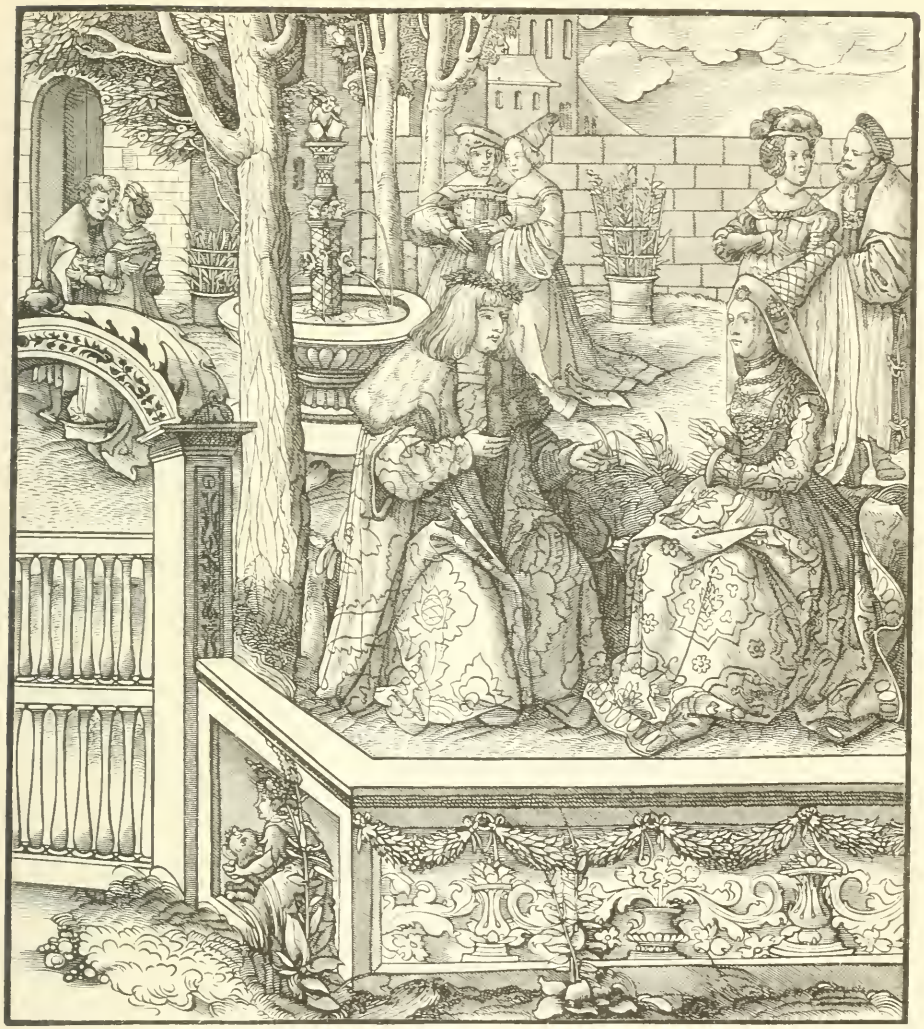


Abb. 435. Aus den Holzschnitten Burckmairs zum Weißkunig: Maximilian und seine junge Gemahlin Maria von Burgund.

Unterschrift: „Wie der Junng Weiß kunig vnnd die Jung kunigin yedes des andern sein sprach lernet".

persönliche Anschauung kennen gelernt habe, und weil es ein bedeutsamer Vorläufer der Todesbilder des jüngeren Holbein ist, der zu der Zeit, da dieses Blatt erschien, noch als Knabe in Augsburg weilte. Wir blicken in die Straßen einer südlichen Stadt mit Gebäuden vom reinsten Renaissancestil; augenscheinlich ist Venedig mit seinen hohen Palästen, seinen Kanälen, Brücken und Gondeln das Vorbild gewesen. Unter einem Bogengang, wie sie in vielen oberitalienischen Städten die Straßen begleiten, hat sich der Tod, eine ausgetrocknete Gestalt mit mächtigen Schwingen, auf einen jungen Krieger gestürzt, dem Helm und Schild entfallen

sind; er würgt sein am Boden liegendes Opfer und hält zugleich ein junges Mädchen, das voll Entsetzen fliehen will, mit den Zähnen am Gewande fest. Der Jüngling sowohl wie das Mädchen tragen antike Tracht.

Ein großer in Holz geschnittener Christuskopf von Burckmair gewährt durch den Vergleich mit dem Dürerschen Christuskopf ein sehr treffendes Bild von dem Unterschied, der in der künstlerischen Empfindung zwischen beiden Meistern besteht (Abb. 436).

Burckmair starb in seiner Vaterstadt im Jahre 1531. Der bedeutendste unter seinen Nachfolgern war Christoph Amberger (in die Augsburger Malerzunft aufgenommen 1530, gestorben 1561 oder 1562), ein großer Meister der Farbe und ein ausgezeichneter Bildnismaler. Berühmt ist namentlich sein Porträt Kaiser Karls V., welches zweimal (im Berliner Museum und in der Sammlung zu Siena) vorhanden ist; eins der allerbedeutendsten unter seinen Bildnissen besitzt das Berliner Museum in demjenigen des Verfassers der bekannten „Cosmographey", Sebastian Münster. Von den „sinnreichen Inventionen und Historien", mit denen Amberger Augsburgs Häuser schmückte, hat sich nichts erhalten, auch sein am meisten bewundertes Werk, zwölf große Gemälde auf Leinwand aus der Geschichte des ägyptischen Joseph, sind längst zu Grunde gegangen. Unter seinen vorhandenen Kirchenbildern zeichnet sich ein 1554 gemalter Altar im Augsburger Dom durch große Schönheit aus, der auf der Mitteltafel die Muttergottes zwischen musizierenden Engeln, auf den Flügeln die Schutzheiligen Augsburgs, Ulrich und Afra, zeigt. Hier macht sich die Nachahmung italienischer Formengebung auch in den Figuren schon einigermaßen bemerklich. Später folgte der Meister allzusehr den Spuren der Italiener.

Augsburg war in jener Zeit ein Hauptsitz des deutschen Buchhandels und die Zeichner für den Holzschnitt fanden hier ein reiches Feld der Thätigkeit. Gewiß haben neben Burckmair manche treffliche Zeichner auf diesem Gebiete gearbeitet, deren Namen uns unbekannt sind, oder sich wenigstens nicht an bestimmte Werke knüpfen. Die Zahl der illustrierten Bücher, welche hier bei verschiedenen Verlegern, namentlich Heinrich Steiner und Hans Schönsperger erschienen, ist sehr groß; die Hände der einzelnen Künstler aber voneinander zu unterscheiden, ist häufig sehr schwierig oder unmöglich, da die gesamte Holzschnittzeichnung, Burckmairs Arbeiten nicht ausgeschlossen, von dem Einflusse Dürers vollständig beherrscht wird. Eines der anziehendsten Illustrationswerke der Renaissance ist der bei Steiner 1539 erschienene, sehr verbreitete und oftmals neu aufgelegte „Trostspiegel", eine Übersetzung von einem Werke des Petrarca, welches in Zwiegesprächen zwischen Freude und Vernunft und zwischen Schmerz und Vernunft von Überhebung im Glück und von Verzweiflung im Unglück abmahnt und hierbei auf alle möglichen Vorkommnisse und Lebensverhältnisse Bezug nimmt. Die zahlreichen schönen Holzschnitte dieses Buches, von denen der letzte die Jahreszahl 1520 trägt, geben das anschaulichste Spiegelbild von dem gesamten Leben der Zeit. Sie gelten der Mehrzahl nach als Arbeiten Burckmairs, stammen zum großen Teil aber unzweifelhaft auch von andern Händen her; namentlich scheint Hans Leonhard Schäufelin bei ihrer Anfertigung beteiligt gewesen zu sein (Abb. 437).

Abb. 436. Christuskopf. Holzschnitt von Hans Burckmair

Abb. 437. Arbeitende Landleute.
Holzschnitt von Hans Schäufelin um 1520, aus dem „Trostspiegel".

Dieser Schäufelin gehört zu einer Gruppe von Malern, welche, in Nürnberg ausgebildet, vollständig in den Gedanken- und Formenkreis Dürers, ihres Altersgenossen, hineingezogen wurden. Er war der Sohn eines Kaufmanns aus Nördlingen, der sich 1576 in Nürnberg niederließ. Es gilt als sicher, daß er in der Werkstatt Dürers, dessen Mitschüler bei Wolgemut er vielleicht war, gearbeitet habe, etwa bis zu Dürers venetianischer Reise; erst von diesem Zeitpunkt an tritt er als selbständiger Meister auf. Es ist bemerkenswert und für die gesellschaftliche Stellung eines Nürnberger Malers kennzeichnend, daß er die Tochter eines der vornehmsten Geschlechter Nürnbergs, eine Tucher, heiratete. Schäufelins größte Bedeutung liegt auf dem Gebiete der Buchillustration; er übertraf Burckmair noch an Fruchtbarkeit. Sein erstes Holzschnittwerk waren Zeichnungen zu einem Buch über das Leiden des Erlösers („Speculum Passionis" von Dr. Ulrich Pinder), welches 1507 zu Nürnberg erschien. Von 1512 bis 1514 arbeitete er in Augsburg. Sein Hauptwerk war hier die bildliche Ausschmückung des „Teurdank", einer sinnbildlich eingekleideten Erzählung von Begebenheiten aus dem Leben Kaiser Maximilians, welche von diesem selbst entworfen und von Melchior Pfinzing, Propst von St. Sebald zu Nürnberg, in Verse gebracht war. Die erste Auflage des Buches erschien 1517 bei Schönsperger. Bei weitem die meisten seiner 118 Bilder rühren von Schäufelin her; hier fand derselbe eine glänzende Gelegenheit, in Kriegs-, Turnier- und Jagdscenen das ritterliche Leben seiner Zeit, für dessen Schilderung er ebenso wie Burckmair besonders befähigt war, zu verherrlichen (Abb. 438 u. 439). Nebenher malte

Wie der Küen Edel Held Tewrdanck an einem streyff vil der veindt vmbbracht.

Abb. 438. Holzschnitt von Leonhard Schäufelin aus dem Teurdank.

Abb. 439. Holzschnitt Schäufelins aus dem Teurdank.
(Des Helden Auszug gegen die Feinde der Christenheit.)

er in der Kirche von Anhausen, einem Orte in der Nähe von Nördlingen, im Jahre 1513 ein außergewöhnlich umfangreiches Altarwerk. Im Jahre 1515 begab sich Schäufelin nach Nördlingen, wo ihm das Bürgerrecht „seiner Kunst halben" geschenkt wurde und wo er bis zu seinem Tode im Jahre 1539 verblieb. Zunächst führte er hier im Rathause ein großes figurenreiches Wandgemälde aus, welches die Geschichte von Judith und Holofernes sehr anschaulich

erzählt; die Darstellung, welche Schäufelin auch einmal auf Holz zeichnete, ist vollständig in das Gewand der damaligen Zeit gekleidet, es werden sogar Kanonen vor Bethulia aufgefahren. Das schönste Werk seiner Malerei schuf er 1521 in einem Altar für die Hauptkirche zu Nördlingen; das Mittelbild desselben, die Beweinung des Leichnams Christi, befindet sich noch an seiner Stelle, während die Flügel mit trefflichen Gestalten männlicher und weiblicher Heiligen nebst andern Werken des Meisters im Nördlinger Rathaus bewahrt werden. Schäufelins sehr zahlreiche Kirchengemälde zeichnen sich durch tiefe Empfindung, durch sehr ansprechende und lebendige Anordnung und durch schöne Zeichnung aus. Vielen darunter sieht man es an, daß das Zeichnen mehr als das Malen des Meisters starke Seite war; wo es ihm nicht gelang, durch Farbentöne die Sachen genügend auseinander zu bringen, da half er durch breite, kräftig und sicher gezogene Umrißlinien nach.

Ausdrücklich als Schüler Dürers wird ein andrer fleißiger Zeichner für den Holzschnitt bezeichnet, Hans Springinklee. Dessen berühmtestes Werk ist die Ausschmückung des 1516 erschienenen Gebetbuches „Hortulus animae" (Seelengärtlein); die Randleisten, welche alle Seiten des allerliebst ausgestatteten, jetzt sehr seltenen Büchleins umrahmen, und alle besseren Bildchen in demselben sind von ihm. Hans Springinklee offenbart sich nicht als schöpferisches Genie; er zehrt nur vom Geiste Dürers und verwertet ohne weiteres dessen Erfindungen. Aber Dürers Geistesschatz ist so reich und groß, daß er auch die Nachempfindungen eines an sich nur sehr mäßig beanlagten Künstlers zu liebenswürdigen Werken stempelt (Abb. 440).

Dem engeren Dürerschen Kreise gehört ferner Hans von Kulmbach, ein sehr begabter Maler, an. Seinen ersten Unterricht in der Kunst erhielt derselbe von einem in Nürnberg eine Zeitlang ansässigen Venetianer, Jacopo de Barbari, von den Deutschen Jakob Walch (der Welsche) genannt. Diesem Lehrmeister verdankte er wohl die hohe Ausbildung seines vorzüglichen Farbensinnes. Im übrigen stand er ganz unter Dürers Einfluß. Der große Meister verbesserte gelegentlich die Zeichnungen des Hans von Kulmbach und arbeitete sogar die Entwürfe zu verschiedenen seiner Gemälde aus. Das Berliner Kupferstichkabinett besitzt zwei solcher Skizzen, darunter diejenige zu Hans von Kulmbachs Hauptwerk, der 1513 gemalten Tucherschen Gedächtnistafel in St. Sebald zu Nürnberg. Dieses dreiteilige Gemälde, welches sich noch an seinem alten Platze befindet, lenkt schon ganz von weitem den Blick auf sich durch die außerordentliche Schönheit seiner Farbe und seiner malerischen Haltung und in der Nähe entzückt es durch seine Formvollendung und durch den Reiz der Ausführung; man kann sich nichts Lieblicheres denken als die Engelchen, welche zu den Füßen der Muttergottes ein himmlisches Konzert aufführen; die holdselige Himmelskönigin thront in einem edlen Renaissanceaufbau, zwei schwebende Engel halten über ihrem Haupt die Krone; die beiden heiligen Jungfrauen, welche zu den Seiten des Thrones stehen, sind ebenso anmutig, wie die männlichen Heiligen auf den Flügeln kräftig und würdevoll; ein zarter Duft erfüllt die bergige

Landschaft, welche den zusammenhängenden Hintergrund der drei Gemälde bildet. Fast auf gleicher Höhe wie dieses höchst ausgezeichnete Werk steht eine Anbetung der heiligen drei Könige, von 1511, im Berliner Museum. Auch die übrigen Gemälde des Meisters sind überaus anziehend durch eine große Liebenswürdigkeit und eine eigentümliche Milde und Weichheit der Auffassung bei echt Dürerscher Erfindung (Abb. 441 u. 442). Auch einige ganz tüchtige Bildnisse sind von Hans von Kulmbach vorhanden. Er starb schon 1522.

Abb. 440. Die heilige Brigitte.
Holzschnitt von Springinklee aus dem Hortulus animae.

Ein Altersgenosse Dürers, der den großen Meister nicht mit der Verehrung eines Schülers, sondern weil er mit ihm in Wettbewerb treten wollte, nachahmte, war Albrecht Altdorfer in Regensburg. Derselbe wanderte in diese Stadt im Jahre 1505 ein, lebte daselbst in großer Wohlhabenheit, wurde Ratsherr und Stadtbaumeister und starb 1538. Das Beste an seinen Bildern pflegt die phantastisch erfundene Landschaft, welche häufig den größten Raum der Bildfläche einnimmt, und die natürliche Licht- und Luftwirkung zu sein. Sein bedeutendstes Bild ist die Schlacht bei Arbela (in der Münchener Pinakothek), welche er 1529 im Auftrage Wilhelms IV. von Bayern malte; namentlich durch den Reiz der Morgen-

Abb. 441. St. Martinus.
Von Hans von Kulmbach. Altarflügel im Germanischen Museum in Nürnberg.

Abb. 442. St. Laurentius.
Von Hans von Kulmbach. Altarflügel im Germanischen Museum in Nürnberg.

stimmung anziehend, übertrifft dieses sehr sorgfältig ausgeführte Kriegsbild seine Gegenstücke, Burckmairs Schlacht bei Cannä und drei andre Schlachtgemälde, welche der Herzog um dieselbe Zeit durch Maler untergeordneten Ranges aus-

Abb. 443. Christus segnet die Kinder.
Kupferstich von Georg Penz.

führen ließ. Ein eigentümliche Vorliebe für das Seltsame spricht sich in vielen von Altdorfers Handzeichnungen aus, deren das Berliner Kupferstichkabinett eine Menge besitzt; dieselben sind auf dunkelfarbigem Papier mit weißen Strichen, mit nur geringer Zuhülfenahme von schwarzen Umrißlinien, ausgeführt. Altdorfer war auch Holzschnittzeichner und Kupferstecher; viel Geschmack läßt sich indessen den meisten seiner Blätter nicht abgewinnen. Zum Bearbeiten der Kupferplatten bediente er sich neben dem Grabstichel auch der Radiernadel und des Ätzwassers; es sind mehrere Radierungen von ihm vorhanden, welche teils Vorlagen für Goldschmiedearbeiten teils Landschaften enthalten.

Der Regensburger Meister ist der älteste einer Gruppe von Künstlern, welche man mit dem gemeinschaftlichen Namen „die Kleinmeister" zu belegen pflegt. Diese wunderlich klingende Bezeichnung verdanken dieselben dem Umstande, daß sie bei ihren Kupferstichen, in denen sie ihre Vielseitigkeit am reichhaltigsten offenbarten und durch die sie ihren Ruhm am weitesten verbreiteten, ein sehr kleines Format liebten.

Die vorzüglichsten unter den Kleinmeistern sind die drei Nürnberger Maler Georg Penz, Hans Sebald Beham und Barthel Beham. Sie sind Dürers um etwa ein Menschenalter jüngere Nachfolger. Dürers Kunst ist die Grundlage auch ihres Könnens; aber zugleich nähern sie sich schon der weicheren Formengebung und der gefälligeren Körperbildung der italienischen Kunstgenossen; in

Abb. 444. Bildnis des Pfalzgrafen Otto Heinrich.
Ölgemälde von Barthel Beham.

ihren Kupferstichen erreichen sie eine außerordentliche Feinheit und Zartheit der Behandlung.

Das erste, was wir von diesen drei Meistern erfahren, ist, daß sie im Jahre 1524 als Freigeister und Kommunisten, die weder die heilige Schrift noch die Nürnberger Obrigkeit anerkennen wollten, aus der Stadt verbannt wurden.

Georg Penz bat im folgenden Jahre um Begnadigung, erhielt aber vorerst nur die Erlaubnis, sich in dem sieben Meilen entfernten Windsheim niederzulassen, das Betreten des Weichbildes von Nürnberg blieb ihm untersagt. Doch wurde er später zurückberufen und erhielt 1532 sogar eine Anstellung, „dem Rate zu gewarten mit seiner Kunst des Reißens (Zeichnens), Malens und Visierens (Entwerfens)". Es ging ihm zeitlebens sehr schlecht, und als er 1550 starb, hinterließ er Frau und Kind in so großer Armut, daß der Rat von Nürnberg die Bezahlung eines Teils seiner Schulden übernahm. Penz wurde von den Zeitgenossen wegen seiner Kunst im Kupferstechen, Malen, Porträtieren und in der Perspektive sehr bewundert. Seine erhaltenen Bildnisse, unter denen besonders drei im Berliner Museum befindliche und eines in der Kunsthalle zu Karlsruhe hervorragen, sind in der That vortrefflich. Das wenige, was von seinen sonstigen Gemälden vorhanden ist, läßt ziemlich kalt; ein heiliger Hieronymus, den er im Jahre 1548 seiner Vaterstadt verehrte — wofür er freilich nach der Sitte der Zeit ein Gegengeschenk in Geld erhielt —, ist eine reizlose Nachahmung nach einem Werke des Niederländers Quintin Massys. Anziehender sind seine Kupferstiche, namentlich diejenigen kleineren Formats;

Abb. 445. Ferdinand I. als römischer König im 29. Jahre.
Kupferstich von Barthel Beham v. J. 1531.

Abb. 446. Landsknecht zu Pferde.
Kupferstich von Barthel Beham.

dieselben behandeln Gegenstände der biblischen Geschichte, der römischen Geschichte, der griechischen Sage; dabei wird antike und zeitgenössische Tracht bunt durcheinander gemengt (Abb. 443). Unter seinen größeren Kupferstichen, zu denen auch einige Nachbildungen nach italienischen Werken zählen, zeichnet sich das Bildnis des Kurfürsten Johann Friedrich des Großmütigen von Sachsen aus.

Über ein leider nicht mehr vorhandenes Wand- und Deckengemälde des Penz berichtet Sandrart ausführlich. Dasselbe war ein perspektivisches Kunststück, eine jener Augentäuschungen, wie sie in späterer Zeit sehr beliebt wurden. „So ist auch rühmlich zu gedenken," schreibt Sandrart, „daß unser Künstler in Nürnberg in des edlen Herrn Volkamer schönem Lustgarten zu End einer Gälerie das Oberteil eines Zimmers mit Ölfarben gemalt und repräsentiert, ob wäre das Zimmer noch offen und unausgebaut, die Zimmerleute aber geschäftig, die Zwerghölzer, Bretter und Tannen einzuziehen, andre sind in Arbeit den Dachstuhl aufzuheben, verbinden den Bau, welches alles gegen den gemalten offenen Himmel mit Wolken und fliegenden Vögeln also natürlich erscheint, daß viele dadurch angeführt und das Gemälde vor wahr und natürlich anfänglich geurteilet, wie dann dieser Irrtum sonderlich vorgeht, wann es an dem Ort besichtigt wird, wo unser Jörg Penz seinen Horizont vernünftig eingerichtet hat."

Barthel Beham fand nach seiner Verbannung Aufnahme und reichliche Beschäftigung bei dem kunstliebenden Herzog Wilhelm IV. von Bayern. Er starb 1540 in Italien, auf einer Studienreise, welche er auf Kosten dieses Fürsten unternommen hatte. Im Auftrage des Herzogs malte er unter anderm im Jahre 1530 eine figurenreiche Darstellung der Auffindung des heiligen Kreuzes durch die Kaiserin Helena. Auf Grund der Übereinstimmung mit diesem jetzt in der Münchener Pinakothek befindlichen Gemälde hat man die Hand des Meisters in einer Anzahl trefflicher Kirchenbilder erkannt, von denen sich die meisten in der fürstlich Fürstenbergschen Sammlung zu Donaueschingen befinden. Auf der Höhe seines Könnens als Bildnismaler zeigt ihn ein Porträt des Pfalzgrafen Otto Heinrich (von 1535) in der Augsburger Galerie (Abb. 444). Auch unter seinen Kupferstichen befinden sich ausgezeichnete Bildnisse, vor allen diejenigen von Kaiser Karl V. und von dessen Bruder König Ferdinand (beide von 1531). Die übrigen enthalten religiöse, mythologische, sinnbildliche, geschichtliche und alltägliche Darstellungen, ferner reizende Kinder, Genien und Ornamente sowie einige Wappen, alles überaus ansprechend durch die Frische der Erfindung und die unübertreffliche Ausführung (Abb. 445, 446).

Hans Sebald Beham (geboren 1500), wahrscheinlich des Barthel älterer Bruder, wurde ebenso wie Penz vom Rat von Nürnberg wieder begnadigt. Im Jahre 1528 gab er in Nürnberg ein Buch über die Proportionen der Pferde

Abb. 447. Merkur.

Aus H. S. Behams großem Holzschnittblatt „Die Planetengötter". Vorn links ein Handelsherr rechnend (auf der Rechenmaschine) mit einem Schreiber, daneben ein Holzbildhauer an einem Heiligenbild beschäftigt. Vorn rechts ein Organist, dem ein Gehülfe die Bälge handhabt. Im Mittelgrunde an einem Tisch ein Arzt und Astrologen, links daneben die Werkstatt eines Malers mit Farbenreiber. In dem Durchblick in die Straße Auslagen der Kaufleute, wovon die vorderste als Laden eines Goldschmiedes erkennbar.

Abb. 448. Bauernweib zu Markt ziehend.
Kupferstich von H. S. Beham (Beham) vom Jahre 1520.

heraus; die Veröffentlichung eines Werks über menschliche Proportion wurde ihm untersagt, da Dürers Buch über diesen Gegenstand noch nicht erschienen war und da Beham und der Formschneider Hieronymus Andreä im Verdachte standen, einen abhanden gekommenen Teil von Dürers Manuskript entwendet zu haben. Es litt ihn nicht lange in seiner Vaterstadt; ein paar Jahre lang führte er ein unstätes Leben, bis er sich 1534 in Frankfurt am Main niederließ; hier blieb er bis zu seinem Tode im Jahre 1550. Während seines Frankfurter Aufenthalts schuf er ungefähr 180 Kupferstiche und gegen 400 Holzschnittzeichnungen. Die letzteren erschienen zum großen Teil als Buchillustrationen in Werken, welche der rührige Frankfurter Buchdrucker Christian Egenolff herausgab; die umfangreichsten Folgen darunter gehören der biblischen Geschichte und der Apokalypse an. In demselben Verlage ließ Sebald Beham 1446 auch ein von ihm selbst verfaßtes und mit hübschen Bildern geschmücktes „Kunst- und Lehrbüchlein" ans Licht gehen. Unter seinen Einzelblättern in Holzschnitt sind zwei sehr große besonders anziehend. Das eine derselben zeigt in sieben aneinander gereihten, aber durch Einfassungen getrennten Bildern die sieben Planetengötter, welche auf Wagen durch die Luft fahren, und darunter in reichen Genrebildern die verschiedenen Beschäftigungen der Menschen je nach dem Einfluß, welchen auf diese nach dem Glauben der Zeit die Planeten ausüben (Abb. 447). Das andre stellt in sehr ergötzlicher Schilderung eine Dorfkirchweih vor. Das Leben der Bauern, namentlich deren ausgelassene Lustigkeit bei Spiel und Tanz, war überhaupt ein Stoff, den Sebald Beham mit seltener Meisterschaft und in unendlicher Mannigfaltigkeit bearbeitete. Auch unter seinen Kupferstichen, deren er, ehe er nach Frankfurt kam, bereits gegen hundert angefertigt hatte, waren und sind die köstlichen Bauerngruppen die berühmtesten (Abb. 448, 449, 450, 451, 452, 453). Aber auch auf jedem andern nur erdenklichen Gebiete bewährte er sich in seinen kleinen Stichen als großer Meister (s. Abb. 421).

Abb. 449. Ländliches Gastmahl im Freien.
Kupferstich von Hans Sebald Beham. (Einem Alten wird eine junge Tänzerin zugeführt mit den Worten: „Alder, du mußt danzen.")

Abb. 450. Bäuerliche Braut.
Kupferstich von H. S. Beham.

Abb. 451—452. Die Wetterbauern.
Kupferstiche von Hans Sebald Beham vom Jahre 1542.

Es ist begreiflich, daß er bei seiner angestrengten Thätigkeit als Zeichner und Stecher nicht viel Zeit zum Malen übrig behielt. Das einzige als Werk seiner Hand bekannte Gemälde befindet sich im Louvre. Es ist eine mit Darstellungen aus dem Leben Davids in reichen Umrahmungen geschmückte Tischplatte. Sebald Beham führte dieses durch Reichtum und Lebendigkeit der Erfindung ebenso wie durch prächtige Farbe ausgezeichnete Werk im Jahre 1534 für den Mainzer Erzbischof Albrecht von Brandenburg aus; unter den zahlreichen Figuren erblicken wir das Bildnis des Bestellers und auch dasjenige des Künstlers; der letztere erscheint hier in ganzer Figur, in schwarzem pelzbesetztem Mantel, mit Zirkel und Inschrifttafel in den Händen. Die Züge seines Antlitzes hat der Meister uns noch in zwei andern eigenhändigen Abbildungen überliefert. Das eine dieser Bildnisse ist eine plastische Arbeit, ein in Speckstein geschnittenes Reliefbildchen; es stammt aus dem Jahre 1540 und hat als Gegenstück das Bildnis der Gattin des Meisters; beide Medaillons befinden sich nebst einem dritten, welches das umkränzte Monogramm des Künstlers zeigt, im Berliner Museum. Sehr viel geistreicher und lebendiger ist eine Handzeichnung in der Albertina zu Wien, von 1549, welche uns den beweglichen und unruhigen Geist des Meisters so recht sprechend veranschaulicht (Abb. 454).

Abb. 453. Zwei Bauern aus dem Bauernkrieg.
„Acker Concz (Kunz) und Klos (Klaus) Wuczer im Bauernkrieg 1525.“ Kupferstich von Hans Sebald Beham vom Jahre 1544.

Abb. 454. Hans Sebald Beham.
Selbstbildnis (Federzeichnung) von 1549 in der Albertina zu Wien.

Außer jener Tischplatte führte Sebald Beham für den Kardinal Albrecht eine Anzahl Miniaturen aus, welche ihn als ausgezeichneten Meister auch in diesem Fache erkennen lassen. Daß das Zeichnen seine Hauptbeschäftigung war, sieht man diesen Bildchen an: die Schattierungen sind mehr durch Striche als durch Töne angegeben; aber ihr Farbenreiz ist darum nicht weniger groß (Abb. 455). Die Werke, welche er in dieser Weise geschmückt hat, sind zwei Gebetbücher, von denen sich das eine in der Schloßbibliothek zu Aschaffenburg, das andre in der Landesbibliothek zu Kassel befindet; in beiden arbeitete Beham Hand in Hand mit dem berühmtesten Illuministen seiner Zeit, mit seinem Nürnberger Landsmann Niklas Glockenton.

Die Glockenton waren eine ganze Familie von Miniaturmalern. Das Haupt derselben war Georg Glockenton (gestorben 1515). Von ihm berichtet der Nürnberger Schreib- und Rechenmeister Neudörfer in seinen überaus schätzbaren, 1547 aufgezeichneten Nachrichten über dortige Künstler, daß er wohl geübt war im Illuminieren der Gesang- und Meßbücher nach alter Weise, auf Goldgrund; er illuminierte auch die Wappenbriefe und trieb einen großen Handel mit gemalten Spielkarten; er hatte Söhne und Töchter, „die hielt er dazu, daß sie täglich dem Illuminieren und Briefmalen hart mußten obsitzen". Unter diesen erlangte Niklas Glockenton (gestorben 1535), der sich ganz der Renaissance und insbesondere dem Vorbilde Dürers zuwendete, den größten Ruf. Er hatte „viel Fürstenarbeit". Sein Hauptwerk war ein Meßbuch, welches ihm Kardinal Albrecht in Auftrag gegeben hatte, und das er im Jahre 1524 vollendete. Auch Dürer erwähnt gelegentlich in einem Briefe an den Kardinal dieses Werk. Jetzt befindet sich dasselbe mit vielen andern aus dem Besitz dieses Fürsten stammenden Kunstschätzen in der Schloßbibliothek zu Aschaffenburg. Sein reicher Schmuck an

Bildern, Zierbuchstaben und Randverzierungen ist wahrhaft prachtvoll. Manche der Bilder sind freilich keine eignen Erfindungen Glockentons, sondern nur Übertragungen und Bearbeitungen von Holzschnitten oder Kupferstichen Dürers; aber die prächtige Farbe und die sorgfältige Ausführung sind des Illuministen Verdienst und reichen hin, um uns denselben als großen Meister seines Faches bewundern zu lassen. In diesem Prachtwerk hatte er übrigens die Höhe seines Könnens erreicht; später nahm er ab. In dem 1531 vollendeten Gebetbuch zu Aschaffenburg, welches er in Gemeinschaft mit Sebald Beham illuminierte, macht dieser letztere dem Illuministen von Beruf den Rang mit Entschiedenheit streitig. In dem Kasseler Gebetbuch aber stehen die prächtigen Apostelgestalten Behams, welche Dürers Geist atmen ohne bloße Nachbildungen zu sein, weit über Glockentons sehr landschaftlich aufgefaßten Darstellungen (Abb. 456).

Abb. 455. Der Apostel Andreas.

Miniatur von Sebald Beham aus dem Gebetbuch des Kardinals Albrecht von Brandenburg in der ständischen Landesbibliothek zu Kassel.

Bei der Ausschmückung des letztgenannten, an Bildern sehr reichen Gebetbuchs, welches der Propst Melchior Pfinzing für den Kardinal anfertigen ließ, war außer jenen beiden noch ein dritter Künstler beschäftigt, dessen Arbeiten ganz besonders anziehend sind, und der seinen Namen durch die Buchstaben HB angedeutet hat. Er ist augenscheinlich aus der niederländischen, und zwar aus der Memlingschen Schule hervorgegangen. Er verwendet auch, während Beham und Glockenton ihre Darstellungen durch kräftige Renaissancebogen einschließen, spätgotische Bauformen zur Umrahmung seiner feinen, duftigen Bildchen; oder er füllt den meistens goldnen Grund der Einfassungen mit liebevoll und natur-

Abb. 456. Die Verkündigung bei den Hirten.

Miniatur von Niklas Glockenton aus dem Gebetbuch des Kardinals Albrecht von Brandenburg in der ständischen Landesbibliothek zu Kassel.

getreu gemalten Blumen, die bald lose hingestreut sind, bald aus stilisiertem Astwerk mit spätgotischen Blättern hervorwachsen, und streut auch wohl Schmetterlinge und andre kleine Tierchen dazwischen oder läßt Schmuckgegenstände mit den Blumen wechseln. Seine weiblichen Gestalten sind noch ganz von der innigen und zarten Empfindung beseelt, welche den Schöpfungen der niederländischen und niederrheinischen Frührenaissance einen so wunderbaren Reiz verleiht; und die treuherzigen frommen Charakterköpfe seiner Männer stehen in starkem Gegensatz zu den kraftvollen Idealköpfen, welche Beham seinen Heiligen gegeben hat (Abb. 457 u. 458). Auf einem seiner Blätter erkennt man einen Einfluß von seiten dieses von ihm so grundverschiedenen Mitarbeiters; bei dem Bilde der Geburt Christi ist in der vergoldeten Umrahmung die Verkündigung auf dem Felde in goldfarbiger Zeichnung dargestellt; oben erscheinen die Engel bei den Hirten, und nachdem diese die frohe Botschaft vernommen, vereinigen sie sich mit den Bäuerinnen zu einem fröhlichen Reigentanz, der, ganz in Behamscher Art gedacht, den unteren Teil des Randes füllt. Ein andres Mal hinwiederum erscheint der fremde Meister als der Anregende, indem Niklas Glockenton ein Blatt mit dem Einzelbilde der heiligen Margarete ganz in dessen Art erfunden und am Rande mit losen Blumen geschmückt hat. Man sieht, wie die drei verschieden angelegten Künstler zusammen gearbeitet und wie einer vom andern zu lernen versucht hat.

Es ist eine anziehende Frage, wer jener sehr liebenswürdige Meister gewesen sein könnte. Man kann nicht füglich an jemand andres denken als an den Maler, Kupferstecher und Formschneider Hans Brosamer, der später in Erfurt und zeitweilig in Fulda lebte.

Abb. 457. St. Katharina.
Miniatur vom Meister HB (Hans Brosamer?) aus dem Gebetbuch des Kardinals Albrecht von Brandenburg in der ständischen Landesbibliothek zu Kassel.

Von diesem Meister steht es fest, daß er auch Miniaturen malte; denn bei einer solchen hat man zu Erfurt die einzige bis jetzt bekannte sichere Nachricht über seine Persönlichkeit entdeckt, die in gleichzeitiger Handschrift beigefügte Bemerkung, daß der Maler des Bildchens, Hans Brosamer, im Jahre 1552 an der Pest gestorben sei. Das Monogramm, welches derselbe seinen Kupferstichen und Holzschnitten beifügte, stimmt mit demjenigen auf den Kasseler Miniaturen überein. Mehr aber fällt ins Gewicht, daß die künstlerische Empfindung hier wie dort dieselbe ist, daß die figurenreicheren unter jenen Miniaturen mit den Bibelillustrationen des Erfurter Meisters in Bezug auf die ungesuchte und dadurch wirksame Anordnung übereinstimmen, und daß selbst die Formengebung wesentlich dieselbe ist, ungeachtet des Zeitunterschiedes von etwa zwanzig Jahren, der die einen Arbeiten von den andern trennt und der begreiflicherweise ausgereicht hat, die bei den Miniaturen noch bemerkbaren Anklänge an das Gotische vollständig zu verwischen.

Die bekanntesten unter den Arbeiten dieses Brosamer sind seine schönen Holzschnitte in der von dem berühmten Wittenberger Buchdrucker Hans Lufft veranstalteten Prachtausgabe von Luthers Bibelübersetzung. Dieselben sind, den mehrfach angebrachten Jahreszahlen nach, gegen Ende der vierziger Jahre gezeichnet; die Jahreszahl 1549 tragen auch die hübschen Zeichnungen Brosamers zu dem seltenen Büchlein Chronographia des Fuldaers Valentin Müntzer (Abb. 459). In der Wittenberger Bibel finden wir von ihm eine Erschaffung der Eva, einen Sündenfall, Bilder zu den Propheten, Darstellungen der schreibenden Evangelisten in behaglicher häuslicher Auffassung, und besonders ansprechende Bilder zu den apostolischen Briefen, welche die heiligen Brief-

Abb. 458. Christophorus.

Miniatur vom Meister HB (Hans Brosamer?) aus dem Gebetbuch des Kardinals Albrecht von Brandenburg in der ständischen Landesbibliothek zu Kassel.

schreiber in gemütlicher Häuslichkeit oder in der ländlichen Stille eines mitteldeutschen Dörfchens zeigen, wie sie geschäftig ihre Boten abfertigen (Abb. 460). Alle diese Bildchen unterscheiden sich durch ihre schlichte Liebenswürdigkeit sehr auffallend und vorteilhaft von der großen Menge der andern Illustrationen in dieser Bibel, welche in scharf ausgeprägter Weise die Eigentümlichkeiten der besonderen sächsischen Schule zur Schau tragen.

In Sachsen blühte nämlich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Malerschule, welche sich sowohl gegen die niederrheinische wie gegen die oberdeutsche Malerei bestimmt abgrenzte.

Zur sächsischen Schule müssen wir auch einen ausgezeichneten Maler rechnen, der für den Erzbischof Albrecht von Brandenburg thätig war, über dessen Persönlichkeit aber völliges Dunkel schwebt. Von ihm rührt unter anderm ein Altar in der Marktkirche zu Halle her, der die Jungfrau auf dem Halbmond, von Gewölk und Engeln umgeben und von dem Stifter Kardinal Albrecht verehrt, als Hauptdarstellung, und auf den Flügeln, die hier merkwürdigerweise sorgfältiger gemalt sind als das Mittelbild, einzelne Heilige und die Verkündigung in reichlich lebensgroßen Figuren enthält. Ferner die Flügel eines gleichfalls für die Kirche zu Halle gemalten Altarwerks, das sich jetzt in der Münchener Pinakothek befindet, und dessen Mittelbild, die Bekehrung des heiligen Mauritius durch den heiligen Erasmus, als ein Werk des Matthias Grünewald gilt. Ein anscheinend dazu gehöriger Flügel mit dem hochvortrefflichen Bilde des heiligen Bischofs Valentin, der einen Fallsüchtigen heilt, ist in der Stiftskirche zu Aschaffenburg zurückgeblieben, wo der Altar seit 1539 stand; in diesem Jahre nämlich ließ der Erzbischof infolge des Eindringens der Reformation in Halle alle kirchlichen Kunstschätze von dort nach Aschaffenburg bringen. Im Schloß zu Aschaffenburg

befinden sich denn auch noch sechs kleinere Bilder mit einigen Heiligenfiguren, die von der Hand desselben Meisters herrühren, und unter denen namentlich zwei, der heilige Erasmus und die heilige Margareta, die Glanzpunkte der dortigen Sammlung bilden. Ernst und großartig gedacht, sorgfältig gezeichnet und prachtvoll gemalt, reihen sich die Schöpfungen des unbekannten Malers den besten Werken der Zeit an.

Abb. 459. Die Geburt Jesu und die Flucht nach Ägypten.
Holzschnitt von Hans Brosamer aus dem Jahre 1549.
Aus Chronographia oder Beschreibungn der Jaren, von anfangt der Welt, bis auff unsere Zeit dieses lauffenden 1551. Jars. Durch Valentin Müntzer, Bürger zu Fulda zusamen gestelt.

In mehreren äußerlichen Eigentümlichkeiten, namentlich in der Bildung der weiblichen Gestalten, gibt sich ein Schulzusammenhang zwischen diesem Meister und Lukas Cranach, dem eigentlichen Haupt der sächsischen Malerschule, zu erkennen; in innerer, künstlerischer Beziehung aber haben sie nichts miteinander gemein. Daß beide Meister gelegentlich zusammen arbeiteten, darf man daraus folgern, daß das Staffelbild des oben erwähnten Altars zu Halle, die 14 Nothelfer darstellend, seiner Auffassung und seiner Vortragsweise nach Lukas Cranach anzugehören scheint.

Lukas Cranach wurde im Jahre 1472 in dem fränkischen Städtchen Kronach, von dem er den Namen erhielt, geboren; sein ursprünglicher Familienname war Müller. Über seine frühere Jugend fehlen alle sicheren Nachrichten. Er scheint schon früh seine Heimat verlassen und sich nach Sachsen begeben zu haben, wo er die Gunst des Kurfürsten Friedrich des Weisen gewann. Es wird berichtet, dieser Fürst habe den jungen Künstler bei seiner Fahrt nach Jerusalem 1493 mitgenommen; doch ist die Glaubwürdigkeit dieser Mitteilung

Abb. 460. Petrus, Briefe schreibend.
Holzschnitt von Hans Brosamer aus der Wittenberger Bibel (Lufft 1558—1560).

zweifelhaft. Jedenfalls aber ernannte er ihn im Jahre 1504 zu seinem Hofmaler und 1508 ehrte er ihn durch Ausstellung eines Wappenbriefes, der nach heutiger Anschauung einem Adelsbrief gleich zu achten ist. Das Wappen zeigte im goldnen Schild eine schwarze geflügelte Schlange. Dieser Wappenfigur bediente sich Cranach gern zur Bezeichnung seiner Arbeiten; auch die sächsischen Wappen brachte er als sächsischer Hofmaler häufig auf denselben an. Im Jahre 1509 schickte der Kurfürst den Maler nach den Niederlanden, wo Kaiser Maximilian damals seinem Enkel Karl huldigen ließ; es wird berichtet, der Fürst habe Cranach zu dieser Sendung ausgewählt, „um mit seinem Talente zu prunken". Seinen Wohnsitz hatte Lukas Cranach seit 1504 in der kurfürstlichen Residenzstadt Wittenberg. Hier lebte er in glücklichen Familienverhältnissen, wohlhabend und geehrt, fast ein halbes Jahrhundert lang in emsiger Thätigkeit; er richtete eine große Werkstatt ein, in der er zahlreiche Gehülfen beschäftigte und seine Söhne zu Künstlern heranzog. Innigste Freundschaft verband ihn mit den Wittenberger Reformatoren, besonders mit Martin Luther; er war dessen Verlobungs- und Trauungszeuge, er hob ihm den ältesten Sohn aus der Taufe, und Luther wiederum übernahm die Patenstelle bei einem von Cranachs Kindern. Die Stadt Wittenberg erwählte ihn 1519 zum Ratskämmerer, und 1537 zum Bürgermeister, welches Amt er bis 1544 bekleidete. Bei seinen drei aufeinander folgenden Landesherren, Friedrich dem Weisen, Johann dem Beständigen und Johann Friedrich dem Großmütigen, stand er dauernd in Gunst und Ansehen.

Dem letzteren bewies er nach der unglücklichen Schlacht bei Mühlberg (1547) seine Unterthanentreue und seine persönliche Anhänglichkeit in rührender und bewundernswürdiger Weise

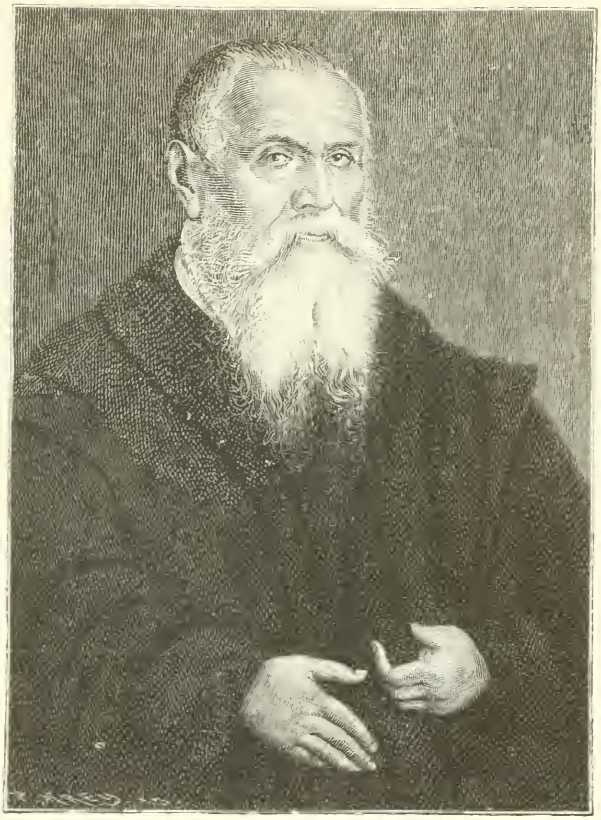


Abb. 461. Selbstbildnis Lukas Cranachs.
Ölgemälde in der Uffiziengalerie zu Florenz.

Als Kaiser Karl V. nach der Gefangennahme des Kurfürsten bei Mühlberg vor Wittenberg gerückt war, ließ er den berühmten Maler zu sich ins Lager rufen. Er befragte ihn über seine Lebensschicksale und erinnerte ihn daran, daß er einst ihn selbst in seiner Kindheit in den Niederlanden abgemalt habe. Der Kaiser freute sich über die Antworten des Meisters, der ihm erzählte, wie er damals als achtjähriger Knabe sich beim Modellsitzen benommen habe, und er erklärte, er wolle gegen den Lukas gnädig sein. Da benutzte dieser die Gelegenheit und bat um Gnade für seinen gefangenen Landesherrn. Er werde gar keine Ungerechtigkeit gegen den Fürsten verüben, antwortete ihm der Kaiser und entließ ihn mit einem Geschenk

Als nachmals der Kurfürst ein Verlangen nach Cranach aussprach, begab sich dieser zu ihm in die Gefangenschaft und erheiterte seinen Herrn durch „allerhand Kontrafakturen und Bildwerk".

Zwei Jahre lang teilte der greise Maler die Haft mit seinem Fürsten, und als dieser im Jahre 1552 entlassen wurde, folgte er ihm nach Weimar. Hier starb er am 16. Oktober 1553. Die Söhne Johann Friedrichs ließen dem getreuen Maler einen Denkstein mit seinem Bildnis und mit einer rühmenden Inschrift setzen.

Ein großer Teil von Lukas Cranachs Ruhm bei Mit- und Nachwelt kommt auf Rechnung seiner liebenswürdigen und allgemein geliebten, aufrichtigen und ehrenfesten Persönlichkeit, sowie seiner engen Beziehungen zur Reformation. Wenn die Zeitgenossen ihn als Künstler in einer Reihe mit Albrecht Dürer, Hans Holbein und Hans Baldung nennen, oder ihm wenigstens die erste Stelle

Abb. 462. Christus und die Ehebrecherin.

Ölgemälde von Lukas Cranach d. ä. Im Germanischen Museum zu Nürnberg.

nach Dürer zuweisen, so lautet heute unser Urteil doch etwas kühler. Wenn sie ihn aber als den schnellen und den schnellsten Maler preisen, so ist dieses Lob ein unbedingt verdientes, denn weder vor noch nach ihm hat es einen Künstler von gleicher Fruchtbarkeit gegeben. Seine Ölgemälde zählen nach hunderten; mehrere Kupferstiche und hunderte von Holzschnitten kommen hinzu. Dabei sieht man in Bezug auf die Mache seinen Bildern die Schnelligkeit ihres Entstehens ganz und gar nicht an; sie sind mit der wunderbarsten Sorgfalt und Sauberkeit gemalt. Wohl aber verraten die meisten derselben in künstlerischer Beziehung gar sehr die Leichtigkeit, mit der sie geschaffen wurden: sie sind weder tief empfunden noch reif durchdacht; ein in der Haltung vollkommen abgerundetes malerisches Kunstwerk, ein „Bild" im engeren künstlerischen Sinne des Wortes, hat Cranach nur äußerst selten geschaffen. Weniger dürfen wir uns an der Unvollkommenheit seiner manchmal gar sehr verzwickten Formengebung stoßen; wir müssen, um ihm gerecht zu werden, bedenken, daß er nicht, wie die beiden großen Meister seiner Zeit, aus einer Schule hervorgegangen war, die schon Bedeutendes geleistet hatte, und daß er auf einem Boden wirkte, wo er keine Vorläufer besaß. Namentlich müssen wir ihm seine mangelhafte Kenntnis der menschlichen Körperformen und der Perspektive nachsehen; denn das sind Dinge,

die sich einer nicht gleich in aller Vollkommenheit aus sich selbst heraus aneignen kann. Übrigens ist durchaus nicht jedes mit der geflügelten Schlange bezeichnete Werk eine eigenhändige Arbeit Cranachs. Sehr vieles rührt nur der Erfindung nach von ihm her und ist unter Aufsicht des Meisters von Gehülfen ausgeführt worden; namentlich gilt dies von einer großen Menge der zahlreichen Wiederholungen. Durch die große Nachfrage nach seinen Schöpfungen, die alle leicht verständlich, häufig sehr einschmeichelnd und dem Modegeschmack zusagend waren und nicht selten durch eine Fülle guter Einfälle den Mangel an künstlerischem Gehalt vergessen machten, wurde Cranach veranlaßt, manches Bild wohl ein halb Dutzend Mal oder öfter zu malen oder malen zu lassen. Eine ganz besondere Bedeutung für den Entwickelungsgang der neuzeitlichen Kunst hat Cranach durch seine Freiheit in der Wahl der Stoffe für Gemälde. Er hat zwar eine große Anzahl von Altargemälden und sonstigen Bildern gemalt, bei denen er von dem gegebenen Gegenstande ausgehen mußte; aber ebenso oft hat er den umgekehrten Weg eingeschlagen und sich für seine künstlerischen Gedanken den passenden Gegenstand gesucht. Während seine Zeitgenossen zum Aussprechen solcher Gedanken, die sich nicht in die Form eines religiösen Gemäldes kleiden ließen, sich fast ausschließlich des Holzschnitts oder Kupferstichs bedienten, und nur ausnahmsweise weltliche, mythologische oder phantastische Stoffe in Tafelbildern behandelten, verarbeitete Meister Lukas, dem das Malen ja so leicht von der Hand ging, Gegenstände jeglichen Inhalts in Ölgemälden. In diesem Sinne ist er ein hervorragend moderner Maler. So war er auch wohl der erste, der Jagd- und Tierstücke malte. Durch Abbildungen jagdbarer Tiere, die so natürlich gewesen wären, daß sie Hunde und Menschen täuschten,

Abb. 463. Der heilige Hieronymus.
Holzschnitt von Lukas Cranach.

Abb. 464. Bildnis einer Unbekannten.
Ölgemälde von Lukas Cranach d. ä. Im German. Museum zu Nürnberg.

soll er zuerst die Aufmerksamkeit von Friedrich dem Weisen und von dessen Bruder Herzog Johann auf sich gezogen haben. Nachmals begleitete er seine fürstlichen Herren mit Skizzenbuch und Zeichenstift auf ihren Jagden. Bei dem lustigen Reiten durch Wald und Feld mußte sich auch der Sinn für das Landschaftliche besonders ausbilden, und in der That ist der landschaftliche Teil bei manchen Bildern Cranachs sehr ansprechend (vergl. den Holzschnitt Abb. 463), wenn auch die Perspektive dem Meister manchmal arg in die Quere gekommen ist. Sehr häufig schöpfte Cranach seine Vorwürfe aus der antiken Mythologie. Dabei steckte er bisweilen die Götter und Helden in die reiche ritterliche Modetracht. Die unverhüllten Göttinnen und Nymphen umkleidete er mit einer eigentümlichen Niedlichkeit, die nicht ohne einen gewissen feinen Reiz ist, obgleich sie mehr auf selbstgeschaffenen und vom damaligen Modegeschmack stark beeinflußten Schönheitsregeln als auf Naturstudien beruht. Auch für die weiblichen Köpfe ist diese gleichmäßige Niedlichkeit bezeichnend. Wenn freilich die artigen Mädchen einen tragischen Ausdruck annehmen wollen — wie beispielsweise die oft gemalte Lucretia —, ohne aber dabei das hübsche Gesichtchen durch ein unschönes Fältchen zu entstellen, so wirkt das auf unsre realistischer angelegten Gemüter gar komisch. Bei allen jugendlichen Frauenköpfen Cranachs herrscht ein und dasselbe Gepräge; seine zarten, sinnig blickenden Madonnen, von denen eine, das sogenannte Mariahilfbild in der St. Jakobskirche zu Innsbruck, sogar in den Ruf der Wunderthätigkeit gelangt ist, sind nur anders geartete Schwestern der lächelnden Göttinnen. Auch seine Bildnisse von jungen Damen sind den einmal festgestellten Schönheitsregeln unterworfen, und vielleicht haben sie gerade dadurch sich ihrer Zeit des höchsten Beifalls erfreut; so hübsch wie von Cranach wurden die jungen Damen von andern Malern nicht gemalt (Abb. 464). Eine sehr auffallende Eigentümlichkeit bei Cranachs weiblichen Figuren, die aber gewiß damals gleichfalls großen Beifall fand, ist die Schmalheit ihrer Taillen; sie sind so eng geschnürt, daß sie zu einer ganz krummen

Haltung des Oberkörpers gezwungen werden. Viel bedeutender tritt uns Cranach in seinen männlichen Bildnissen entgegen; in den besseren unter diesen erscheint er wirklich fast als ein Meister ersten Ranges (s. das Selbstbildnis Abb. 461). Unzählige Male hat er die Reformatoren und die reformationsfreundlichen Fürsten gemalt. Auch der größte fürstliche Kunstförderer jener Zeit, der oft genannte Mainzer Erzbischof Kardinal Albrecht von Brandenburg, hat sich wiederholt von ihm malen lassen; ein Bildnis dieses Kirchenfürsten (im Berliner Museum), auf dem derselbe als heiliger Hieronymus aufgefaßt ist, der von Tieren umgeben im Walde sitzt und schreibt, von 1527, ist eins der schönsten Werke Cranachs. Auch unter seinen Holzschnitten nehmen die Bildnisse die erste Stelle ein; namentlich verdienen mehrere Lutherbilder, wie der feine Schnitt des „Junker Jörg" von 1522, hervorgehoben zu werden (Abb. 465). Die Bilder der Reformatoren, die zu vielen Tausenden gedruckt und verbreitet wurden, trugen den Ruhm Cranachs in alle Schichten des Volkes und weit über die Grenzen Deutschlands hinaus; mitunter erschienen dieselben als Tondrucke, wie denn Cranach überhaupt, soviel man weiß, der erste war, der den Helldunkelholzschnitt aufbrachte. Im Sinne der Reformation wirkte der Meister übrigens

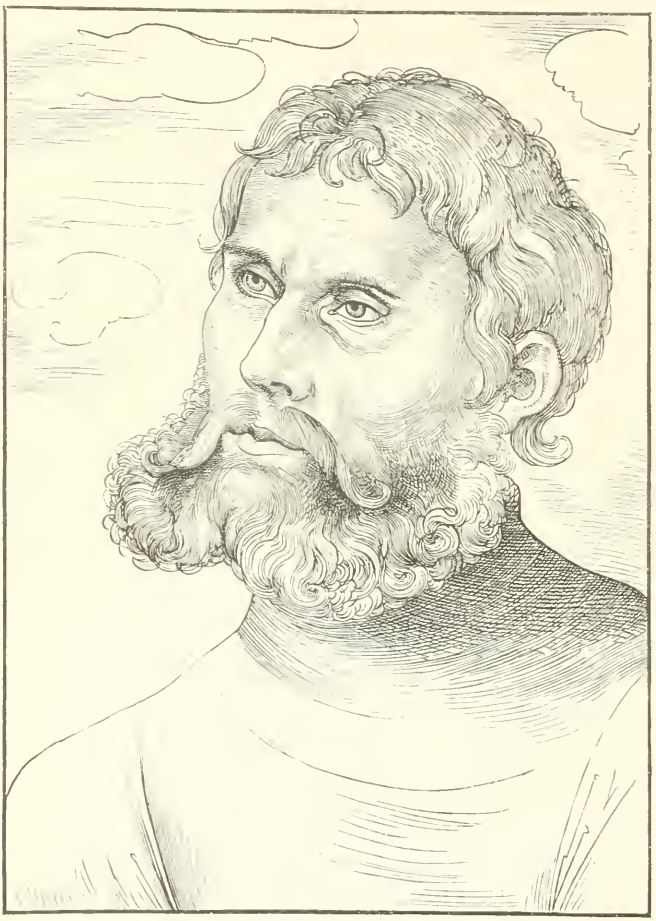


Abb. 465. Luther als Junker Jörg.

Holzschnitt von Lukas Cranach d. ä. von 1522. „Bildnis Martin Luthers in der Erscheinung dargestellt, wie er aus Pathmos nach Wittenberg zurückkehrte im Jahre des Herrn 1522."

Abb. 466. Melanchthon taufend.

Flügelbild des Altargemäldes in der Stadtkirche zu Wittenberg von Lukas Cranach d. ä.

nicht allein dadurch, daß er die Bilder von deren Häuptern in alle Welt gehen ließ; er übersetzte auch Luthers Lehren ins Bildliche und schuf eigentlich protestantische Altargemälde. In mehreren solcher Darstellungen zeigt sich uns Cranach, der infolge seiner aufrichtigen Frömmigkeit in wirkliche Kirchenbilder stets mehr von seiner Seele hineinarbeitete als in seine übrigen Werke, von seiner ernstesten und gediegensten Seite. In diese Klasse von Gemälden gehört z. B. der Altar der Stadtkirche zu Wittenberg; auf dem Mittelbilde desselben erblicken wir das Abendmahl des Herrn; auf den Flügeln sind die Sakramente der Taufe und der Beichte, auf der Staffel die Predigt dargestellt. Als Prediger ist Luther abgebildet, durch das Bild des Gekreuzigten von seinen Zuhörern getrennt, unter denen man das Bild des Malers selbst bemerkt; bei der Taufe und der Beichte treten Melanchthon und Bugenhagen als handelnde Priester auf (Abb. 466 u. 467). Diese drei Gemälde besitzen noch eine besondere Bedeutung dadurch, daß es echte Genrebilder sind; bei der Beichte freilich hat der Maler, um verständlich zu sein, sinnbildliches Beiwerk zu Hülfe nehmen müssen, indem er dem Priester Schlüssel in die Hände gab und den Sünder, dem nicht vergeben wird, mit gebundenen Händen darstellte; aber Predigt und Taufe hat er schlicht und wahr aus dem Leben gegriffen. Solche religiöse Genrebilder finden wir sonst in jener Zeit wohl bisweilen in Miniaturen — namentlich Abbildungen des Meßopfers kommen mehrfach in

Gebetbüchern vor —, aber als groß ausgeführte Gemälde sind sie Cranachs besonderes Eigentum. Zu Werken idealer Bedeutung werden dieselben emporgehoben durch den Inhalt selbst und erforderlichen Falls durch Hinzufügung dessen, was nicht das leibliche Auge, sondern der Glaube schaut, wie auf dem Predigtbilde die Erscheinung des Gekreuzigten. An der Spitze dieser Darstellungen steht, sowohl der Zeit nach wie durch die Sorgfalt der Ausführung, ein kleineres Ölgemälde, welches sich im Museum zu Leipzig befindet. Es ist die Gedächtnistafel, welche der Leipziger Rechtsgelehrte Heinrich Schmitburg im Jahre 1518 für seinen verstorbenen Vater anfertigen ließ, bekannt unter der Bezeichnung „Der im Glauben Sterbende" (Abb. 468).

Abb. 467. Bugenhagen, das Amt der Schlüssel verwaltend. Flügelbild des Altargemäldes von Lukas Cranach d. ä. in der Stadtkirche zu Wittenberg.

Auf diesem Bilde sehen wir den Tod des betreffenden Mannes genremäßig dargestellt; die Angehörigen und der sein Bemühen als fruchtlos erkennende Arzt umgeben das Bett des Sterbenden, ein Notar zeichnet seinen letzten Willen auf und der Priester steht bei ihm, um die geweihte Kerze in seine Hände zu drücken und das Kruzifix vor seine Augen zu halten. Aus dem Blicke des Sterbenden auf das Bild des Erlösers — ein Meisterwerk des Ausdrucks — entwickelt sich der fernere Inhalt der soweit ganz realistischen Komposition. Die in den oberen Bildrand geschriebenen Worte des 144. (145.) Psalms „Seine Erbarmung geht über alle seine Werke" bilden den Grundgedanken, der durch hin und wieder im Bilde selbst angebrachte Beischriften weiter erläutert wird. Wohl öffnet sich gähnend der Höllenrachen, um die sündige Seele zu verschlingen, ein Abgesandter der Hölle ist an das Sterbelager herangeschlichen, um

Abb. 468. Der Sterbende.
Gemälde von Lukas Cranach im Museum zu Leipzig.

dieselbe in Empfang zu nehmen; aber hinter dem Priester tritt mit ausgespannten Fittichen die Lichtgestalt eines Engels herbei. Über dem Haupte des Sterbenden ist die bereits vom Körper gelöste Seele dargestellt, nackt aber in verklärter Jugendschönheit, wie sie knieend in den Wolken schwebt, zwischen Teufelsgestalten, die ihr die Sünden ihrer Jugend, ihres Mannes- und ihres Greisenalters vorhalten, einerseits und einem segnenden Engel mit ihren guten Werken anderseits; und darüber erscheint im Lichtglanz, von Engeln und von den Scharen der Heiligen angebetet, der dreieinige Gott. Gott Vater zeigt ein Antlitz voll Würde und Hoheit, wie es dem Meister Cranach nicht leicht ein andres Mal gelungen ist; nicht minder ausgezeichnet ist das Haupt des mit den Schmerzensspuren seines Leidens bedeckten Christus, ein Urbild der Erbarmung. — Oberhalb des Bildes ist das abschließende Bogenfeld durch eine Darstellung kleineren Maßstabes ausgefüllt, welche sich auf eine Wallfahrt oder eine Stiftung des Verstorbenen bezieht: die Familie kniet im freien Felde vor einer Kapelle, und über ihr erscheint in einem von Engelchen durchschwebten Wolkenkranze die Jungfrau Maria mit dem göttlichen Kinde.

Sehr beachtenswert ist die Cranachsche Auffassung des Erlösers: Christus erscheint auf seinen Bildern unendlich viel milder und sanfter als auf denen der übrigen deutschen Maler der Zeit (vergl. Abb. 462). Das vornehmste unter den protestantischen Kirchenbildern, Cranachs größte und großartigste Schöpfung, ist das Altarwerk in der Stadtkirche zu Weimar, welches der Meister mit seltener Kraft

und Frische in seinem 81. und letzten Lebensjahre begann, dessen Vollendung er dann freilich seinem Sohne überlassen mußte.

Den Mittelpunkt der Darstellung bildet der Gekreuzigte. Zu seiner Linken steht der Vorläufer Johannes und deutet auf den göttlichen Dulder und auf das Sinnbild des Sieges durch den Opfertod, das am Fuße des Kreuzes stehende Lamm mit der Siegesfahne, hin. Die Menschheit, welche der Täufer auf den Erlöser hinweist, ist verkörpert durch die ehrwürdige Greisengestalt des Malers selbst, auf dessen Haupt sich ein Strahl des erlösenden Blutes ergießt, und durch Martin Luther, der zum Beschauer herausblickt und auf die aufgeschlagene Bibel in seiner Hand zeigt. Zur Rechten des Kreuzes erscheint der Auferstandene und stößt mit kristallener (unsichtbar gedachter) Lanze Tod und Teufel nieder. Im Hintergrunde ist der Verlust der Gnade und die Verheißung der Gnade, die Vorbedeutung der Erlösung und die Verkündigung des beginnenden Erlösungswerkes verbildlicht: da sehen wir, wie der Mensch infolge des Sündenfalles eine Beute von Tod und Teufel wird, dann Moses und die Propheten, die unter dem Baume des Lebens stehen, die Aufrichtung der ehernen Schlange in der Wüste und den Verkündigungsengel bei den Hirten. — Auf andern Bildern desselben Inhaltes, die sich an verschiedenen Orten befinden, erscheint an Stelle der beiden Bildnisfiguren Adam als Vertreter des Menschengeschlechts zur Seite des Täufers, um den Strahl der Gnade aus dem Herzen des Heilandes zu empfangen.

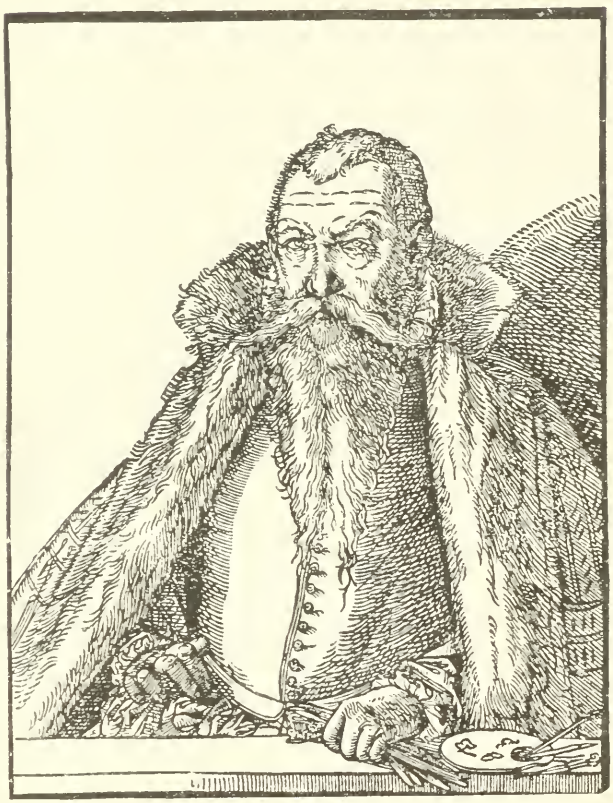


Abb. 469. Lukas Cranach in seinem 70. Lebensjahre.

Holzschnittbildnis aus seiner Schule vom Jahre 1542. Das Blatt ist allem Anschein nach zur Feier seines 70. Geburtstages hergestellt worden.

Die Flügel des Weimarer Altarwerks zeigen die knieenden Stifter, Kurfürst Johann Friedrich und dessen Gemahlin und drei Söhne. Die Außenseiten enthalten die Darstellungen der Taufe im Jordan und der Himmelfahrt, als derjenigen Begebenheiten aus dem Leben des Erlösers, welche die Zeit seiner Lehrthätigkeit begrenzen.

Abb. 470. Heinrich Aldegrever in seinem 28. Lebensjahr. Selbstbildnis in Kupferstich von 1530.

Cranachs gleichnamiger Sohn, Lukas Cranach der jüngere, war der bedeutendste unter den vielen Schülern des Meisters. Ein begabterer älterer Sohn Namens Johannes war schon 1536 in Bologna gestorben; aus den Tischreden Luthers sind die Trostesworte bekannt, welche dieser an den vom Schmerz über den Verlust erschütterten Vater richtete. Lukas Cranach der jüngere hat ganz beachtenswerte Bilder im Sinne seines Vaters geschaffen; so ist namentlich die 1558 gemalte Gedächtnistafel des Bürgermeisters Meyenburg aus Nordhausen in der dortigen Domkirche, eine Darstellung der Erweckung des Lazarus, ein sehr tüchtiges Werk. Aber eine selbständig bedeutsame Stellung nimmt er in der Geschichte der Kunst nicht ein. Noch weniger ist dies bei den übrigen Nachfolgern Cranachs der Fall.

Die sächsische Schule blieb in ihrer Eigenart in sich beschlossen und zog keine weiteren Kreise. Dagegen finden wir im zweiten Viertel des Jahrhunderts auch im nördlichen Deutschland die Spuren von Dürers mächtiger Einwirkung.

Seinen Einfluß tragen die Gemälde des Kölners Anton Woensam von Worms zur Schau, eines tüchtigen Meisters, der zwischen 1528 und 1561 in den kölnischen Urkunden erwähnt wird, und der auch als Holzschnittzeichner ansehnliche Thätigkeit entfaltete; besonders berühmt ist sein großer Holzschnitt mit der Ansicht der Stadt Köln, von 1531. Ein andrer Kölner, Jakob Bink, gehört als Kupferstecher ganz zu den Kleinmeistern, die auf Dürers Schultern stehen und sich zugleich der italienischen Formengebung nähern; ein großer Teil seiner Stiche, auf denen sich Jahresangaben von 1525 bis 1532 finden, besteht

Abb. 471. St. Markus.
Kupferstich von Aldegrever (1539).

Abb. 472. Anbetung der Hirten.
Kupferstich von Aldegrever (1553).

auch in Nachbildungen nach Dürer, nach den beiden Beham, sowie nach italienischen Meistern.

Bink trat in Beziehungen zum dänischen Königshause; 1525 stach er das Bildnis des damals landflüchtigen Königs Christian II. in Kupfer. Unter dessen zweitem Nachfolger Christian III. (seit 1533) lebte er als Hofmaler in Kopenhagen; er schmückte die erste dänische Bibelübersetzung, welche 1550 auf Kosten dieses Königs erschien, mit dessen Bild und Wappen in Holzschnitt. Er malte in Kopenhagen viele Bildnisse, hatte auch einmal den Bau einer Festung in Holstein zu beaufsichtigen, und im Auftrage des Herzogs Albrecht von Preußen reiste er 1549 nach den Niederlanden, um für dessen verstorbene Gemahlin, eine dänische Prinzessin, ein Grabmal anfertigen zu lassen. Seit 1551 lebte er in Königsberg im Dienste Herzog Albrechts. In diesen nordischen Gegenden scheint damals Mangel an Malern gewesen zu sein; wenigstens ersuchte der Dänenkönig einmal den Herzog, ihm den Jakob Bink für kurze Zeit zurückzuschicken, aber Albrecht zog es vor, den Maler für sich zu behalten.

Auch in Westfalen begegnen wir einem sehr beachtenswerten Nachfolger Dürers, dem Soester Heinrich Aldegrever. Derselbe war, wie sich aus den Jahreszahlen und Altersangaben auf seinen Selbstbildnissen (Abb. 470) ergibt, 1502 geboren, wahrscheinlich zu Paderborn, wo sein Vater als Trippenmacher

Abb. 473. Urteil des Salomo.
Kupferstich von Aldegrever (1555).

(Verfertiger von Holzpantoffeln) lebte. Er war Stempelschneider, Maler und Kupferstecher und gelegentlich auch Zeichner für den Holzschnitt. In seinen Gemälden blieb er immer in der Trockenheit, welche der Kunst seiner Heimat eigen war, befangen. In seinen Kupferstichen aber, deren Jahresangaben von 1527 bis 1555 reichen, arbeitete er sich unter dem Einflusse der Dürerschen und Behamschen Vorbilder zu einer erstaunlichen Höhe empor, so daß er als einer der bedeutendsten unter den Kleinmeistern erscheint. Besonders fruchtbar war er als Stecher von trefflichen Ornamentvorlagen für das Goldschmiedsgewerbe (Abb. 474). In seinen zahlreichen figürlichen Kupferstichen (Abb. 471, 472, 473) verbreitete er sich, gleich den übrigen Kleinmeistern, über ein sehr ausgedehntes Stoffgebiet. Die ausgeprägt westfälische Eigenart seiner kräftigen langen Gestalten gibt seinen Darstellungen etwas eigentümlich Ansprechendes. Am berühmtesten ist seine Geschichte des barmherzigen Samariters; prächtige Gestalten sind seine aus dem Leben gegriffenen stattlichen Hochzeitstänzer; noch in der letzten Zeit seines Schaffens ließ er liebliche Madonnenbildchen entstehen, die in ihrer seelenvollen Innigkeit und echt deutschen Auffassung Dürers Schöpfungen nahe kommen.

Man kann im allgemeinen sagen, daß die Blütezeit der deutschen Malerei — Holzschnitt und Kupferstich mit einbegriffen — so lange währte, wie Dürers Einfluß das Übergewicht behielt.

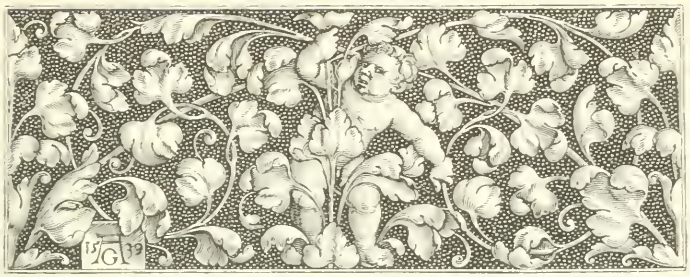


Abb. 474. Zierleiste von Heinrich Aldegrever.

5. Die Bildnerkunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Abb. 475. Zierbuchstabe aus einem Alphabet von Daniel Hopfer.

Dem Entwickelungsgange der Malerei folgt die Bildnerkunst Schritt für Schritt. Namentlich schloß sich ihr die Holzschnitzerei aufs engste an. Während des ersten Drittels des 16. Jahrhunderts entstanden prächtige große Schnitzaltäre in ebenso großer Zahl wie im vorhergehenden Jahrhundert. Als eigenstes Erzeugnis des gotischen Stils behielten diese Altarschreine durchweg den gotischen Aufbau bei; aber innerhalb des Rahmens von Baldachinen, Maßwerk und Fialen bewegten sich die Bildwerke mit einer Freiheit, die genau derjenigen der Malerei der deutschen Renaissance entsprach. In allen deutschen Landen haben sich in manchen Kirchen herrliche Werke dieser Art erhalten, eins bewundernswerter als das andre. In Gegenden, wo die Malerei blühte, sehen wir, wie die Kunst des Schnitzers mit der des Malers wetteiferte; wo keine hervorragenden Künstler auf dem Gebiete der Malerei wirkten, da erreichten häufig die Bildschnitzer, begünstigt dadurch, daß sie nicht mit den Schwierigkeiten der Perspektive und der Verkürzungen zu kämpfen hatten, mit großer Vollkommenheit dasjenige, wonach die Schwesterkunst ringend strebte.

Im Norden von Deutschland, in denjenigen Landschaften, wo die Schnitzkunst schon früh sehr Tüchtiges geleistet hatte, während die Malerei nur eine verhältnismäßig geringe Bedeutung erlangte, wurden vorzüglich schöne und reiche Altarwerke angefertigt, bei denen sämtliche Hauptdarstellungen in figurenreichen, bildmäßig gedachten Schnitzereien bestanden.

Eines der ausgezeichnetsten dieser Werke besitzt die Marienkirche zu Lübeck in dem 1518 vollendeten Marienaltar in der Bergenfahrer-Kapelle. Die figurenreichen Darstellungen aus dem Leben der Jungfrau, welche dessen Mittel-

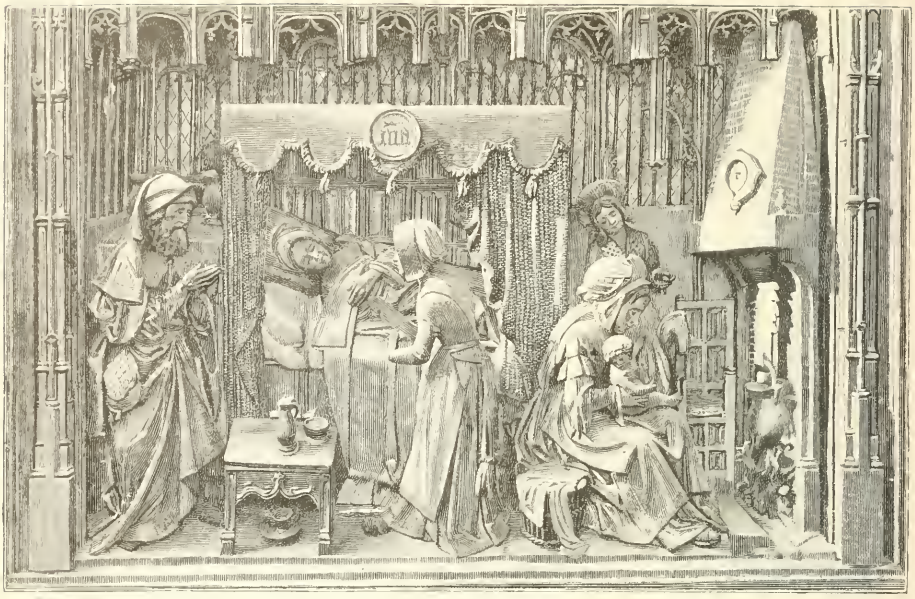


Abb. 476. Die Geburt Marias.

Holzschnitzwerk vom Marienschrein in der Bergenfahrer-Kapelle der Marienkirche zu Lübeck vom Jahre 1518.

schrein und die Innenseiten der Flügel füllen, sind mit einem so liebenswürdigen Realismus aufgefaßt, sind so sprechend und innig in Bewegungen und Ausdruck, dabei so durchdacht und abgerundet in Bezug auf inneren Zusammenhang und auf bildliche Abgeschlossenheit, daß sie den besten niederländischen Gemälden der Zeit ebenbürtig zur Seite stehen (Abb. 476).

Wohl das allergrößte Meisterwerk der Bildschnitzerei finden wir im Dom zu Schleswig. Es ist der aus der Klosterkirche zu Bordesholm stammende Altar, der, wie eine Inschrift mitteilt, von Hans Brüggemann in den Jahren 1515 bis 1521 verfertigt wurde. Derselbe enthält im ganzen 385 vortrefflich ausgeführte Figuren, welche sich der größten Mehrzahl nach auf zwanzig reiche Kompositionen verteilen, deren Mittelpunkt die Kreuzigung bildet, zum Teil einzeln an dem umrahmenden und krönenden Aufbau angebracht sind. Auf die Beihülfe der Farbe ist hier vollständig verzichtet; die Durchbildung der Formen ist auch eine so hochvollendete, daß sie ohne jede Zuthat durch sich selber wirken wollen und können. Unverkennbar ist bei diesem Werk, daß der Künstler unter dem Einfluß von Dürers Holzschnitten und Kupferstichen gearbeitet hat (Abb. 477, 478, 479).

Die Staffel des mächtig hohen Altars enthält vier Bildwerke, welche sich auf die Einsetzung des Abendmahls beziehen. Im Mittelschrein und in den Flügeln wird die Geschichte des Erlösers von der Gefangennehmung bis zur Himmelfahrt erzählt; die Herabkunft des heiligen Geistes bildet den Schluß. Jede einzelne Figur ist ein Meister-

werk. In Bezug auf Ausdruck und Charakteristik der Köpfe steht Brüggemann auf der höchsten Stufe der Vollkommenheit. Höchst bewundernswürdig ist auch die fast tadellose Schönheit der nackten Gestalten, wie wir sie bei der Kreuzigung, der Geißelung, bei der Erlösung der Gerechten aus der Vorhölle und bei den in der Bekrönung des Schreines angebrachten Einzelfiguren von Adam und Eva sehen; selbst die Weichheit der menschlichen Haut ist in dem spröden Stoffe des Holzes wiedergegeben. Und nicht minder bewundernswürdig ist der Geschmack und die Großartigkeit, die in der Anordnung der Gewänder herrschen.

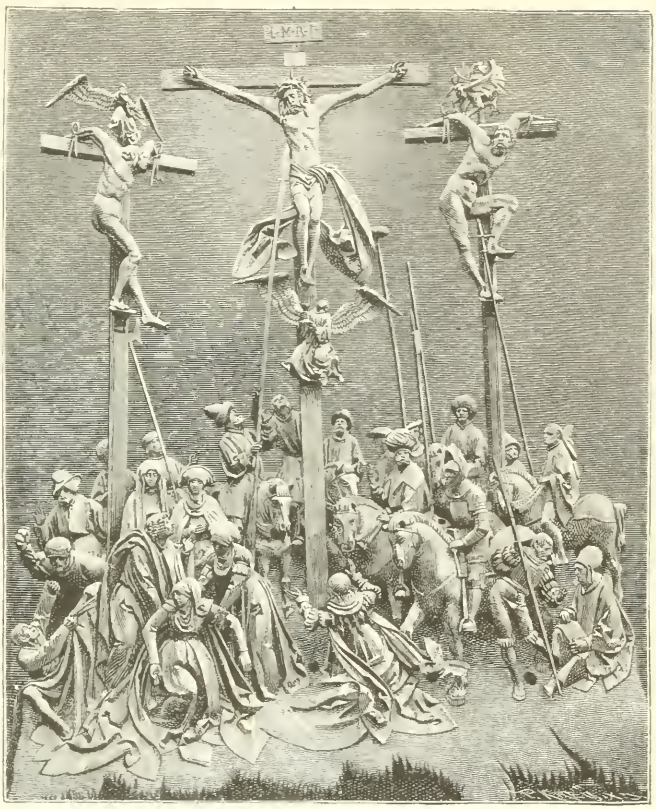


Abb. 477. Die Kreuzigung.
Von Brüggemanns Altar zu Schleswig.

Ein fast ebenbürtiges Werk besitzt die Pfarrkirche zu Vreden in Westfalen. Auch hier bildet das Leiden des Erlösers den Hauptinhalt der Darstellungen, welche den Mittelschrein des Altars füllen. Farbe und Vergoldung sind hier noch angewendet, und zwar mit besonders mustergültigem Geschmack. Diese kostbaren Schnitzereien, welche in der Verborgenheit des von allen Hauptverkehrsstraßen weit abgelegenen Städtchens viel seltener von Kunstfreunden aufgesucht werden als sie es verdienen, stehen auf einer ungleich größeren künstlerischen Höhe als die dazu gehörigen, jetzt im Provinzialmuseum zu Münster aufbewahrten Flügel, ja als die gesamte westfälische Malerei.

Besonders bedeutende Altarwerke aus dieser Zeit finden wir ferner in Kalkar. Ein wie staunenswürdiges Maß von Geschicklichkeit auch die Kalkarer Bildschnitzer in den älteren Werken an den Tag gelegt haben, — daß es möglich war noch Vollkommeneres in dieser Kunstfertigkeit zu leisten, hat Meister Heinrich Douwermann bewiesen, der im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts einen Altar zu den sieben Schmerzen Marias anfertigte, welcher im nördlichen

Abb. 478. Ausgießung des heiligen Geistes.
Von dem Brüggemannschen Altar zu Schleswig.

Nebenchor der St. Nikolai-Pfarrkirche aufgestellt und im Jahre 1522 eingeweiht wurde. Das durchbrochene Rankenwerk, welches, den Stammbaum Christi darstellend, den Staffelschrein dieses Altars füllt und im Anschluß an die seltsam bewegten Linien eines architektonischen Rahmens den großen Hauptschrein umzieht, hat als Machwerk kaum seinesgleichen; höchstens des Tiroler Meisters Pacher Ornamentschnitzereien am Altar zu St. Wolfgang mögen als ihm ebenbürtig gelten. Die Figurendarstellungen in dem großen Schrein vergegenwärtigen in sieben reichen Bildern die schmerzlichsten Augenblicke im Leben der Gottesmutter; sie zeichnen sich durch scharfe, vom höchsten Leben erfüllte Charakterschilderung aus; den Kunstgeschmack der reifenden Renaissance bekunden äußerlich die leicht und natürlich fließenden Gewänder, welche die spätgotische Knitterigkeit und Eckigkeit gänzlich abgestreift haben; der Anblick von Jan Joests Gemälden ist wohl nicht ohne Einwirkung auf den Stil des Bildkünstlers geblieben. Was dem Altar noch ein vorzüglich prächtiges Ansehen gibt, ist die reiche, mit

Figuren geschmückte architektonische Bekrönung, welche über dem Rahmen emporwächst, und die mit ihren gewundenen, die Bauformen in Ranken auflösenden Bildungen fast an die spätgotische Phantasiearchitektur eines Grünewald erinnert (Abb. 480).

Abb. 479. Figur der Eva vom Brüggemann-Altar zu Schleswig.

Der Altar zu den sieben Schmerzen Marias ist ebenso wie der früher besprochene andre Marienaltar und der Hochaltar eine Stiftung der Liebfrauenbruderschaft. Die Veranlassung zu seiner Herstellung gab der Wunsch, einem holzgeschnitzten Bilde der Schmerzensmutter mit dem toten Heiland im Schoß, welches die Kirche seit alter Zeit besaß und besonders hoch in Ehren hielt, eine würdige, dem Kunstsinn der Zeit und der Stadt entsprechende Aufstellung zu geben. In der Mitte des Schreins stand bis in unser Jahrhundert dieses alte Gnadenbild; 1811 wurde dasselbe, da es ganz vermodert gewesen sein soll, beseitigt und durch eine Steingruppe gleichen Inhalts, welche aus Köln stammt und der späteren, sich der italienischen Kunstweise anschließenden Renaissance angehört, ersetzt. Über die Persönlichkeit des Meisters Douwermann erfahren wir nicht viel. Daß er 1517 das Bürgerrecht von Kalkar erwarb, daß er 1528 an einem andern Altar der Pfarrkirche beschäftigt war, und daß er in einem Hause wohnte und arbeitete, welches Eigentum der Kirche war, berichten die Urkunden. Wenn wir weiterhin erfahren, daß dem Meister die Arbeit über den Kopf wuchs, so daß er die vertragsmäßige Frist der Fertigstellung des Marienaltars nicht einzuhalten vermochte und für die sichere Vollendung des Werks einen Bürgen stellen mußte, so kann uns das in Anbetracht der unglaublich feinen und mühevollen Arbeit nicht wunder nehmen. Wenn wir das freie, lockere Gebilde der blätter- und blütenbedeckten Ranken betrachten, welche den beträchtlich tiefen Schrein des Untersatzes in mannigfaltigen Windungen und Verschlingungen durchziehen und in ihren Zwischenräumen die Figuren durchblicken lassen, so erscheint es uns fast rätselhaft, wie eine solche Schnitzerei überhaupt hat gemacht werden können. Die dargestellten Figuren sind hier der schlafende Stammvater Jesse, von dessen Schoß sich das Gezweig nach beiden Seiten ausbreitet, neben ihm, mehr in der Tiefe, Abraham und der Prophet Jesaias, und seitwärts David mit der Harfe und Salomo mit dem Herrscherstab. Die weiteren Könige von Juda erscheinen in dem mit gleicher Zierlichkeit fortgesetzten Rankenwerk der Einfassung des Hauptschreins. Auf der geschweift spitzbogigen Spitze des Rahmens, deren Kreuzblume gleichsam die letzte Sprosse des Stammbaums ist, steht Maria mit dem Jesuskinde; zu ihren Seiten schweben auf den Spitzen schlanker Fialen ehrfürchtig sich neigende Engel. Auf den Kreuzblumen von zwei seitlichen niedrigeren Spitzbogenbekrönungen des Rahmens zeigen sich zwei schöne Gruppen, die zu dem Marienbilde in Beziehung stehen: einerseits kniet Kaiser Augustus, dem die tiburtinische Sibylle die Jungfrau mit dem Kinde zeigt, wie die schöne Sage von der Gründung der Kirche Ara coeli zu Rom erzählt; anderseits kniet der Evangelist Johannes, den eine großartige Engelsgestalt auf die Erscheinung hinweist, und trägt die Beschreibung des Gesichts von dem Weibe, das mit der Sonne bekleidet ist und den Mond unter den Füßen hat, in seine Geheime Offenbarung ein (Abb. 481). Es verdient erwähnt zu werden, daß die erstere der beiden Gruppen augenscheinlich nach dem betreffenden Holzschnitte in der großen Nürnberger Chronik gemacht ist. Die Bildwerke des Schreins, welche als Veranschaulichungen der Schmerzen Marias sich der Mehrzahl nach mit dem Leiden Christi beschäftigen und somit teilweise gleichen Inhalt

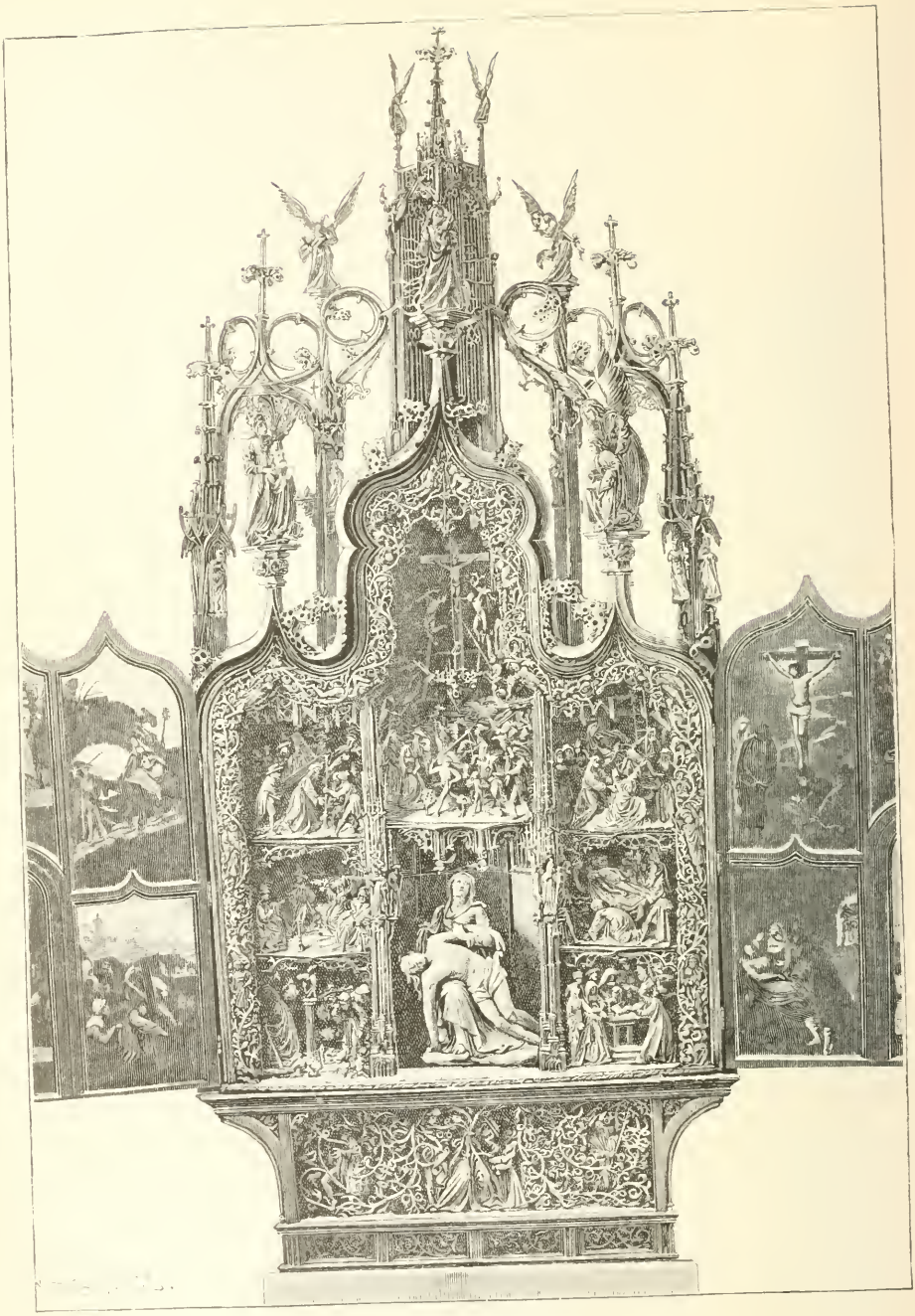


Abb. 480. Altar zu den sieben Schmerzen Marias.

In der St. Nikolai-Pfarrkirche zu Kalkar, geschnitzt von Heinrich Douwermann zu Kalkar, eingeweiht 1522. (Die große Mittelgruppe aus Sandstein ist jünger und fremden Ursprungs, die Flügelgemälde sind aus dem 17. Jahrhundert.)

mit den Bildwerken des Hochaltars haben, sind diesen letzteren sowohl in Bezug auf die Formengebung als auf die Natürlichkeit der Darstellung weit überlegen; es herrscht in ihnen der ausgebildete Realismus der Renaissance.

An glanzvoller Wirkung übertrifft der Altar zu den sieben Schmerzen Marias alle andern Altäre derselben Kirche. Douwermanns Schöpfung bezeichnet, alles in allem genommen, den Gipfelpunkt der Kalkarer Bildnerkunst, wenn man auch vom rein künstlerischen Standpunkt aus den figürlichen Darstellungen des älteren Meisters Arnt am Altar zu den sieben Freuden Marias um ihrer größeren Liebenswürdigkeit der Auffassung willen den Vorzug geben mag. Bei der großen Vollkommenheit, welche die Bildschnitzer Kalkars von Geschlecht zu Geschlecht in ihrer Kunst entfalteten, erscheint es nur natürlich, daß in weiterem Umkreise die Bildnerei von hier aus beeinflußt worden ist. Wir finden an manchen Orten, namentlich in den nördlichsten niederrheinischen und den zunächstliegenden westfälischen Gegenden, Schnitzarbeiten, welche die Besonderheiten der Kalkarer Bildnerkunst, die in den Werken Douwermanns am ausgeprägtesten zur Erscheinung kommen, und deren schönstes Eigentum eine in schlicht natürlicher Darstellung ausgesprochene lebenswarme Empfindung ist, zur Schau tragen; man spricht daher wohl von einer „Schule von Kalkar“ (Abb. 482). Vorzüglich schöne Schnitzaltäre, welche denen von Kalkar sehr ähnlich, leider aber weniger gut erhalten sind, besitzt der St. Viktorsdom zu Xanten. Erwähnenswert ist eine Besonderheit, welche einer dieser Altäre in seiner architektonischen Bekrönung zeigt, da dieselbe ein recht sprechendes Beispiel gibt von den oft wunderlichen Einfällen, zu denen die Künstler durch den Drang, den gotischen Formen neues Leben einzuflößen, geführt wurden: die maßwerkartigen Bildungen dieser Bekrönung haben zum Teil die Gestalt gekrümmter Tannenzweige, und aus diesen wachsen die Fialen hervor. Wo der Zwiespalt zwischen der Beobachtung der gotischen Regel und der Lust am Natürlichen zu solchen Spielereien führte,

Abb. 481. Der Evangelist Johannes.

Gruppe von der Bekrönung des Marienaltars von Heinrich Douwermann in der Pfarrkirche zu Kalkar.

Abb. 482. Die Grablegung.

Unbemaltes Holzbildwerk in der Kirche zu Dorsten in Westfalen.

da mußte die neue Kunstweise wohl mit Freuden begrüßt werden.

Zwei Altäre der St. Nikolai-Pfarrkirche zu Kalkar nehmen eine ganz ungewöhnliche Stellung in der Kunstgeschichte ein. Die „antikischen" Bau- und Zierformen, deren Kenntnis Holzschnitt und Kupferstich allerorten verbreiteten, fanden auch in Kalkar Eingang. Von der liebgewordenen Form des geschnitzten Schreinaltars aber, die anderwärts mit dem Durchdringen der Geschmacksveränderung gänzlich aufgegeben wurde, konnten sich hier auch die Verehrer des neuen Geschmacks so bald nicht trennen. So wurde in den beiden Altären, deren jeder drei einzelne Heiligenfiguren im Schrein enthält, der ziemlich vereinzelt dastehende Versuch gemacht, den herkömmlichen Aufbau zwar beizubehalten, in allen Einzelheiten aber die antikische Weise aufzunehmen und an die Stelle der gotischen Bau- und Zierformen bauliche, pflanzliche und figürliche Ziergebilde von jener Art zu setzen, wie sie aus der Kunst des Altertums geschöpft wurden. Es sind zwei eigentümlich reizvolle Werke auf diese Weise entstanden. Der ältere der beiden Altaraufsätze (Abb. 483), der sich jetzt nicht mehr an seinem ursprünglichen Platze, sondern auf einem auf die Namen der Heiligen Crispinus und Crispinianus geweihten Altartisch im südlichen Seitenschiff befindet, wetteifert an Schärfe und Zierlichkeit der Ausführung mit dem Werke Douwermanns. Sein Verfertiger ist unbekannt. Als die Zeit seiner Entstehung wird das Jahr 1518 angegeben; das ist für eine solche Durchführung von Renaissanceformen, wie wir sie hier finden, eine sehr frühe Zeit. Der Schrein, der auf einem als Reliquienbehälter dienenden, mit künstlichen Blumen aus Golddraht und bunter Seide und mit kleinen Schnitzfigürchen gefüllten Untersatz steht, wird durch eine Art von Säulen in drei Abteilungen zerlegt. Diese Trennungsglieder haben eine für die frühe Renaissance höchst bezeichnende Gestalt; es sind keine Säulen mit einfach durchgehendem Schaft, sondern phantastische

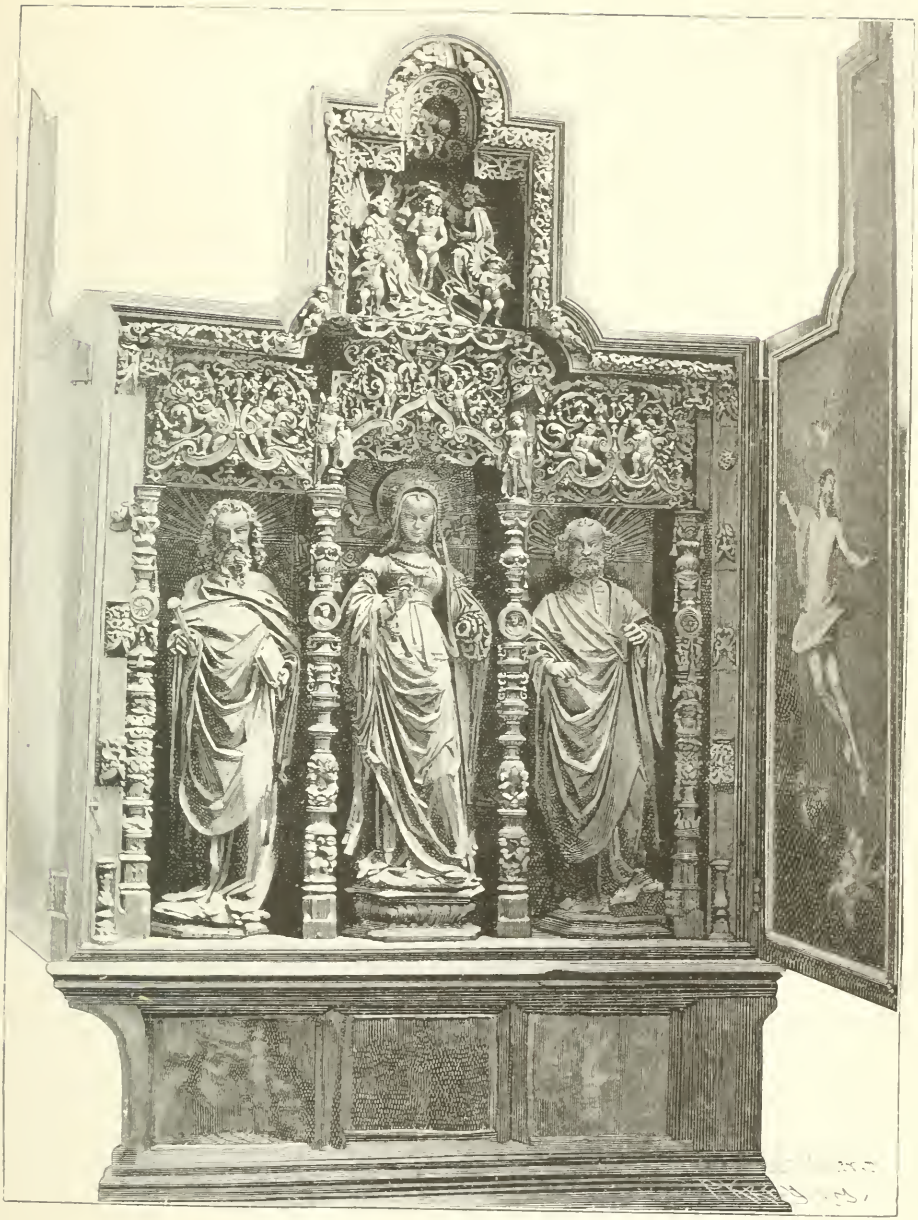


Abb. 483. Renaissance-Altaraufsatz von 1518.

Auf dem Altar zu den Heiligen Crispin und Crispinian in der Nikolai-Pfarrkirche zu Kalkar. (Die Flügelgemälde sind aus späterer Zeit.)

Bildungen, die sich durch Aufeinanderstellung von vasenartigen und sonstigen Formen zu einem vielgliedrigen Ganzen aufbauen, ganz den Zierleisten entsprechend, wie wir sie in Büchern der Zeit, z. B. in Springinklees Hortulus animae finden; was die Abbildungen antiker Kunstwerke Neues und Fremdartiges boten, sehen wir da zur Auszierung verwendet: Lorbeergehänge, sphinxartige Geschöpfe, Kaiserbüsten in ringförmiger Einfassung, wie sie an den römischen Feldzeichen gebräuchlich waren, und vor allem die kleinen nackten Liebesgötter, die jetzt die Rolle von Engeln übernehmen müssen. Den oberen Teil der drei Abteilungen, über den Köpfen der großen Heiligenfiguren, füllt an Stelle des sonst hierhin gehörigen Maßwerks ein fein abgewogenes Geflecht von schön geschwungenen Akanthusranken, zwischen denen wieder die nackten Kinderengel erscheinen. In der nämlichen Puttengestalt treten zwei köstliche musizierende Engel in der Darstellung der Taufe Christi auf, welche in dem oberen hervorragenden Teil des Schreins angebracht ist. Die Einfassung des Schreins hat der Meister an den Seiten nach gotischer Art aus einer Hohlkehle gebildet, in der er Figürchen unter Baldachinen übereinander stellte; aber er gab den untersten Standbildchen kleine Säulen von der Gestalt antiker Marmorkandelaber als Untersatz, und die Baldachine bildete er aus Akanthuslaub und sonstigen der Römerkunst entliehenen Formen. Die Figürchen selbst sind leider nicht mehr vorhanden; sie sind in unserm Jahrhundert von rohen Kunstliebhabern aus der Kirche gestohlen worden. An dem oberen wagerechten Teil des Rahmens und an der Einfassung des erhöhten Mittelteils, den ein aus dem Viereck hervorspringender Halbkreisbogen schließt, hat der Renaissancekünstler die Hohlkehle nach derselben Weise, wie er es an älteren Werken, z. B. am Hochaltar sah, mit einem durchbrochenen Wulst aus Ranken gefüllt; aber während zu derselben Zeit Meister Douwermann seinen Rankenwulst aus dem scharfen, dünnen gotischen Geäste bildete, bemühte sich der dem Neuen huldigende Meister, durch runde, weichgeschwungene Akanthuszweige den gleichen Reichtum der Wirkung zu erzielen; die niedlichen kleinen Putten hat er auch an dieser Stelle einzuflechten gewußt. Ganz augenfällig ist es, wie das Bewegen in vollen, rundlichen Formen auf die Bildung der menschlichen Figuren zurückgewirkt hat; nicht nur die kleineren Figuren, sondern auch die großen Standbilder im Schrein — die h. Magdalena und die Apostelfürsten Petrus und Paulus — zeigen in den Körperformen mehr Rundung, als die bisherigen Werke der Kalkarer Bildnerkunst; in den Gewändern ist ein entfernter Wiederschein antiker Stilgesetze unverkennbar (Abb. 483). Nach dem Muster dieses Altars, der durch das vollständige Eingehen auf den neuesten Zeitgeschmack großen Beifall finden mußte, wurde mehrere Jahre später ein Altar zu Ehren der beiden heiligen Johannes angefertigt und im nördlichen Seitenschiff aufgestellt. Bei diesem Werk hat der Verfertiger, Meister Johannes Boegel, seinen Namen an der Figur seines Namensheiligen, des Täufers Johannes, eingegraben. An künstlerischem Reiz hat derselbe sein Vorbild freilich bei weitem nicht erreicht, seine Formengebung ist viel derber; auch fehlt ihm die scharfe Feinheit der Ausführung, die sein

Vorgänger noch von der gotischen Kunstübung überkommen hatte. Aber die Renaissance tritt bei ihm schon in etwas gesetzterer Weise auf; er baut seine Säulen nicht ganz so phantastisch auf, sondern setzt dieselben durch Aufstellen kandelaberähnlicher Gebilde auf kleine verzierte Pfeiler zusammen, auch macht er keinen so reichlichen Gebrauch von lediglich als Schmuckform verwendeten Figuren; man sieht, es ist nicht mehr ganz so viel unbändige, überschäumende Freude an dem neuen Formenschatz vorhanden. Bei seinen Figuren, einer Krönung Marias im Oberteil des Schreins und den Standbildern des Täufers und des Evangelisten Johannes, zeigt sich die Vorliebe für rundliche Bildungen auch in den Gewändern, und zwar schon in übertreibender Weise, so daß ein in der Mitte des Schreins aufgestelltes, von einem älteren Werk übernommenes Standbild eines heiligen Bischofs mit seinen härteren Falten entschieden natürlicher wirkt. Erwähnenswert ist ein kleiner Zug, welcher von dem Eifer, mit dem man aus der Quelle der antiken Kunst schöpfte, Zeugnis ablegt: das härene Gewand des Täufers ist nicht, wie es sonst gebräuchlich war, als ein zottiges Vließ angegeben, sondern es umgibt die Gestalt in wohlgeordneten Falten; nur geht ein am Boden liegender Zipfel in einen Kamelkopf über und deutet so den Stoff an; das Vorbild hierfür ist augenscheinlich in der Art und Weise zu suchen, wie bei manchen bacchischen Figuren des Altertums das übliche Reh- oder Pantherfell angegeben ist.

Über die Persönlichkeit des Meisters Boegel erfahren wir, daß er von 1527 bis 1543 Mitglied und Wohlthäter einer Bruderschaft zu Kalkar war, und daß er einmal im Rat der Bürgerschaft saß oder wohl gar Bürgermeister war (als „civis consularis“ wird er bezeichnet); das Jahr 1543 ist vermutlich sein Todesjahr.

Bei Bildnerwerken andrer Gattung finden wir häufig schon früh die Aufnahme der von der Malerei gebrauchten eigentlichen Renaissanceformen. Von der Lebendigkeit des Einflusses, den überhaupt die Malerei in dieser Zeit auf die Bildnerkunst ausübte, legen an den verschiedensten Orten mancherlei Beispiele Zeugnis ab. Die allverbreiteten Kupferstiche und Holzschnitte hervorragender Meister gaben eine so große Anzahl trefflicher Vorbilder, daß es nur natürlich erscheinen kann, wenn Bildschnitzer und Steinmetzen in ihnen ein Hülfsmittel erblickten, um dasjenige, wonach sie als Kinder derselben Zeit und Sinnesrichtung ja auch streben mußten, mit größerer Leichtigkeit zu erreichen; sei es indem sie sich die hier gegebene Formenauffassung im allgemeinen aneigneten, sei es daß sie geradezu solche Vorbilder ins Plastische übersetzten. So zeigen die Schnitzereien der Chorstühle in der Domkirche zu Halle an der Saale, und die überlebensgroßen steinernen Standbilder der Apostel und andrer Heiligen an den Pfeilern derselben (1523 geweihten) Kirche in der augenfälligsten Weise Cranachs eigentümlichen Stil. Am meisten aber trat Dürers Einfluß in den verschiedensten Gegenden Deutschlands, wie bei Brüggemanns Altar, so auch bei mancherlei Steinarbeiten zu Tage. Unmittelbare Benutzung Dürerscher Vorbilder bemerken wir zum Beispiel bei mehreren der zahlreichen Reliefs, mit denen die im Jahre 1522 vollendeten Emporenbrüstungen der Hauptpfarrkirche zu Annaberg in

Sachsen geschmückt sind. Eine ganz vortreffliche Übertragung eines Dürerschen Holzschnitts in Marmor finden wir in der Karmeliterkirche zu Boppard am Rhein: der im Jahre 1516 ausgeführte schöne Grabstein der Frau Margareta von Eltz zeigt eine Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit nach dem Blatte, welches Dürer 1511 herausgab.

Indem die Bildnerkunst den gleichen Strömungen folgte wie die Malerei, mußte sie selbstverständlich überall, wo es ihr nur gestattet war, auch jene Bau- und Zierformen annehmen, welche die eigentlichen Wahrzeichen der reinen Renaissance bilden; dies lag ihr um so näher, als die antiken Vorbilder der neuen Verzierungsweise ja fast ausschließlich plastischer Art waren. Es fehlt nicht an merkwürdigen Beispielen von unbefangener Vermischung des Neuen mit dem Alten. Wir finden Chorstühle, an denen verschnörkeltes spätgotisches Laubwerk mit schön geschwungenen Akanthusblättern und sonstigen Nachbildungen der alten Römerkunst abwechselt; wir finden an Kirchenpfeilern Standbilder, die von klassisch gestalteten Konsolen getragen werden, während ihre Baldachine aus einem Kranze geschweifter krabbenbesetzter Spitzbogen bestehen. Eines der ansprechendsten Beispiele solchen Überganges finden wir im Dom zu Merseburg in der schönen holzgeschnitzten Kanzel, an deren Brüstung die freistehenden und die halberhabenen Bildwerke in reichster, üppigster spätgotischer Weise umrahmt sind, während der tragende Fuß, den köstliche nackte Kinderfigürchen umgeben, die Gestalt eines altrömischen Kandelabers hat.

Am frühesten versuchten die Bildhauer wohl bei den Grabmälern sich völlig von allem Gotischen loszusagen. Bei diesen selbständigen Werken sehen wir bald nach dem Beginne des 16. Jahrhunderts antike Säulen, Pilaster und Rundbogen die Umrahmungen um die Bildnisse der Verstorbenen bilden, die jetzt vorzugsweise in irgend einer realistisch aufgefaßten Stellung erscheinen, am häufigsten im Gebete kniend vor dem Gekreuzigten oder einem andern himmlischen Bilde — ähnlich wie es bei den gemalten Gedächtnistafeln gebräuchlich war.

Bald aber traten die neuen Formen auch bei solchen Bildhauerarbeiten, welche in unmittelbarem Zusammenhang mit kirchlichen Bauwerken standen, in voller Reinheit auf, selbst in solchen Fällen, wo der architektonische Aufbau, der die figürlichen Darstellungen umrahmte und miteinander verband, von ebenso großer oder von größerer Bedeutung war wie diese selbst. So ist die marmorne Orgelbühne der Kirche St. Maria im Kapitol zu Köln, ein im Jahre 1523 vollendetes Prachtwerk mit zahlreichen Standbildern und biblischen Reliefdarstellungen, eine wahre Musterschöpfung des blühendsten Renaissancestils. Ein noch prächtigeres Beispiel ist der hoch aufgebaute, in der Mitte mit einer Kanzel versehene Lettner des Doms zu Hildesheim, vom Jahre 1546 (Abb. 484). Hier weiß man nicht, was man mehr bewundern soll: die ausgezeichneten figürlichen Darstellungen, von denen die hauptsächlichsten sich auf den Opfertod Christi beziehen und ihren Abschluß in dem großen Bilde des Gekreuzigten finden, das sich über dem Ganzen erhebt; oder das wahrhaft klassische Zierwerk, das die Flächen der Umrahmungen schmückt; oder die köstlichen Kindergestalten, welche

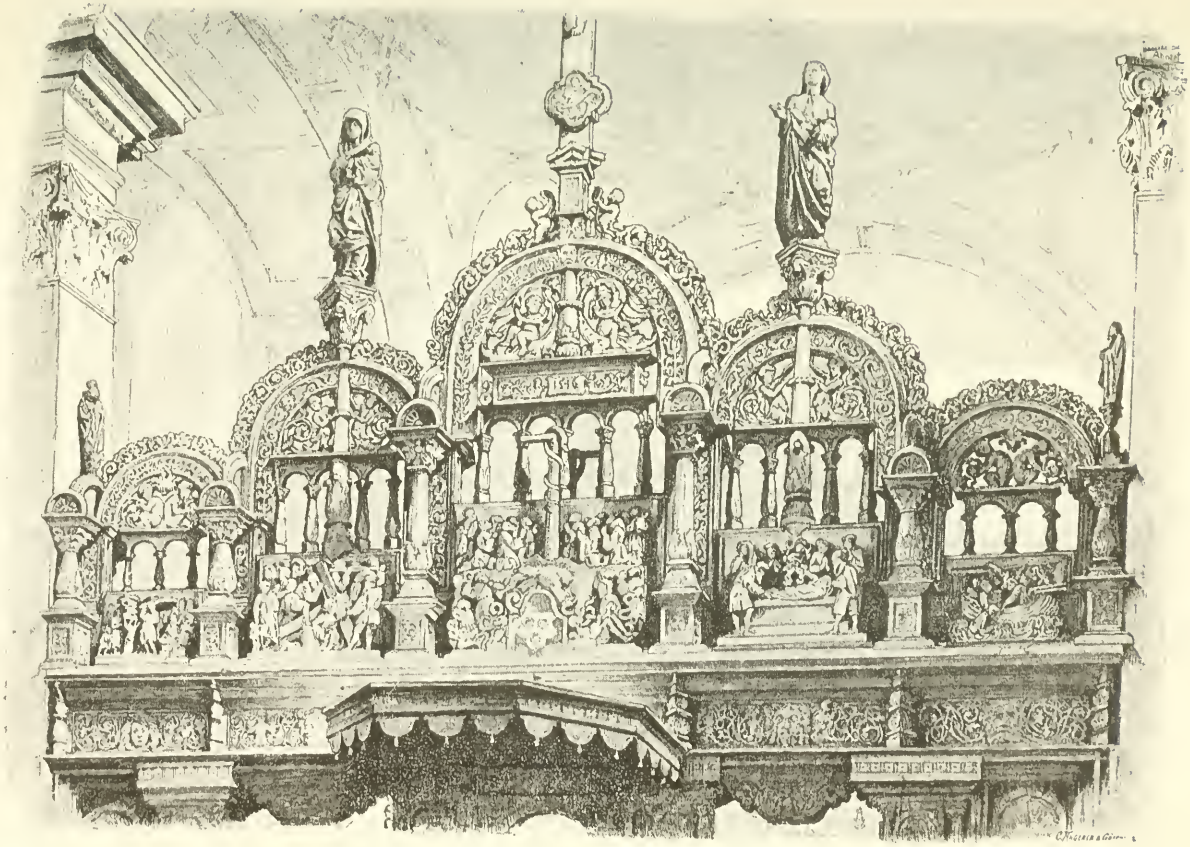


Abb. 484. Oberteil des Lettners im Dom zu Hildesheim.

die Bogenöffnungen füllen, und die hier als kleine Liebesgötter auf Delphinen reiten, dort in noch unbefangenerer Benutzung römisch-heidnischer Vorbilder sich als kleine bocksbeinige Fanne zeigen und wieder an andrer Stelle ihre lediglich ornamentale Bedeutung am sichtlichsten dadurch bekunden, daß ihre Körperchen in schön geschwungenes Blattwerk übergehen; oder die glänzende Gesamterscheinung und den schönen Aufbau des ganzen Werks. Es ist sehr anziehend, zu verfolgen, wie hier, wo die Einzelheiten nicht die geringste Ähnlichkeit mehr mit gotischen Bildungen haben, doch noch die künstlerische Empfindungsweise der Gotik nachklingt: jene freigearbeiteten Kinderfigürchen in den offenen Bogen sind gleichsam ein Ersatz des Maßwerks; die kleinen Säulenstellungen, von denen sie getragen werden, haben die Bedeutung der dazu gehörigen Fensterpfosten; und wie die spätere Gotik den äußeren Rand ihrer Spitzbogen mit Krabben zu besetzen pflegte, so sind hier die Rundbogen von freistehenden prächtigen Akanthusgewinden umkränzt (Abb. 484).

Häufiger als in früheren Zeiten hielten es jetzt auch die Steinmetzen für angezeigt, ihren vollen Namen auf ihren Bildwerken einzumeißeln. Aber meistens sind es, ebenso wie bei dem Holzschnitzer Brüggemann, nur Namen, die wir auf diese Weise kennen lernen; über die Persönlichkeiten wissen wir nichts. Dagegen knüpft sich das Aufblühen der Renaissance im Erzguß an den Namen einer weltbekannten und weltberühmten Persönlichkeit, des Nürnberger Rotgießermeisters Peter Vischer.

Peter Vischer war der älteste Sohn eines Rotschmieds Hermann Vischer, der im Jahre 1453 zu Nürnberg Bürger- und Meisterrecht erworben hatte. Da es im allgemeinen gebräuchlich war, daß ein Geselle sich möglichst bald nach seiner Verehelichung um das Meisterrecht bewarb, so dürfen wir annehmen, daß Peter Vischer bald nach 1453 das Licht der Welt erblickt habe. — Von Meister Hermann Vischer ist eine durch volle Namensinschrift beglaubigte Arbeit erhalten, das 1457 gegossene Taufbecken in der Stadtkirche zu Wittenberg, ein reich und künstlich gebildetes, echt spätgotisches Werk. Auch Peter Vischer, der das Geschäft seines Vaters nach dessen im Jahre 1487 erfolgtem Tode fortsetzte, arbeitete Jahrzehnte lang ganz im Geiste der Gotik; nur daß sich bei ihm, ebenso wie bei seinen Nürnberger Zeitgenossen die beginnende Umwandlung der Kunst in der freieren und natürlicheren Auffassung der menschlichen Gestalt äußerte. Das größte und prächtigste unter seinen älteren Werken, das Grabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg, das er 1497 vollendete und das in der Kapelle unter den Türmen des Magdeburger Doms aufgestellt wurde, zeigt auf dem hohen, mit den Standbildern der Apostel und mit Wappen geschmückten Sarkophag unter einem reichen gotischen Baldachin die Figur des Kirchenfürsten in jener mittelalterlichen Anordnung, die weder dem Stehen noch dem Liegen entspricht. Peter Vischers Figuren aus dieser Zeit haben große Ähnlichkeit mit denen von Adam Kraft. Wir erfahren auch durch Neudörfers Mitteilungen, daß Vischer und Kraft Altersgenossen und Freunde waren; beide kamen noch im reiferen Alter an allen Feiertagen in Gesellschaft eines dritten Jugend-

freundes, des geschickten Kupferschmiedes Sebastian Lindenast, zusammen, um sich im Zeichnen zu üben „nit anders als wären sie Lehrjungen".

Zu größerer Freiheit gelangten dann Vischers Werke durch den Einfluß Dürers. Nach einer in zwei Exemplaren (in den Uffizien zu Florenz und im Berliner Kupferstichkabinett) noch vorhandenen Zeichnung des großen Meisters führte Peter Vischer die Deckelplatten von zwei Grabmälern aus. Das eine ist das Grabmal des Grafen Eitel Friedrich II. von Hohenzollern (gestorben 1512) und seiner Gemahlin Magdalena von Brandenburg (gestorben 1496), in der Stiftskirche zu Hechingen; das andre dasjenige des Grafen Hermann von Henneberg (gestorben 1535) und seiner Gemahlin Elisabeth von Brandenburg (gestorben 1507) in der Stadtkirche zu Römhild in Thüringen (Abb. 485). Bei dem letzteren Denkmal, das unzweifelhaft, wie es damals überhaupt sehr gebräuchlich war, bei Lebzeiten des Grafen in dessen eigenem Auftrage ausgeführt wurde, gleicht der Sarkophag demjenigen des Magdeburger Erzbischofs. Der Sarkophag des Zollernschen Grabmals ist nicht mehr vorhanden: er wurde im vorigen Jahrhundert zerstört, um Metall für den Guß neuer Altarleuchter zu gewinnen. Die Deckel zeigen bei beiden Werken, in geringer Abweichung untereinander und von der Dürerschen Zeichnung, die Bildnisse der Ehepaare in halberhabener Arbeit. Die Ehegatten stehen in freier natürlicher Haltung da, einander zugewendet; der Mann in voller Rüstung, die Frau in schlichter häuslicher Tracht. Unter ihren Füßen erblickt man, nach mittelalterlicher Weise, Hund und Löwe, die bekannten Sinnbilder der überwundenen Untugenden der Welt. Aber im übrigen gehören die Figuren ganz der Neuzeit an: mit derselben Freiheit und Natürlichkeit, die Dürer in ihre Haltung legte, sind ihre Formen ausgeführt, namentlich auch die Kleidung der Frauen, die keine Spur mehr von spätgotischer Überfülle des Faltenwurfs zeigt (Abb. 485).

Abb. 485. Grabmal des Grafen Hermann v. Henneberg und seiner Gemahlin Elisabeth v. Brandenburg.

Erzguß von Peter Vischer in der Stadtkirche zu Römhild in Thüringen.

Peter Vischer gelangte schnell zu großem Ruhm. Aus allen Teilen des Reiches sowie aus Polen, Böhmen und Ungarn gingen Bestellungen auf Grab-

mäler bei ihm ein. Wenn ein Fürst oder sonst ein hoher Herr nach Nürnberg kam, so versäumte er es nicht leicht, die Gießhütte zu besuchen und sich von dem Meister, der „gegen jedermänniglich freundlichen Gesprächs" war, die in Arbeit befindlichen Werke zeigen zu lassen.

Fünf Söhne zog Peter Vischer zu seinen Gehülfen heran. Davon wanderte der älteste, Hermann mit Namen, „um der Kunst willen auf seine eigene Kosten nach Rom, und brachte viel künstliche Dinge, die er aufgerissen (gezeichnet) und gemacht hat, mit, welches seinem alten Vater wohlgefiel und seinen Brüdern zu großer Übung kam". So gelangte die jenseits der Alpen geübte Kunstweise durch unmittelbare Übertragung, durch Studium der Antike und ihrer Wiederbelebung an Ort und Stelle, in die Vischersche Gießhütte.

Nirgends tritt einem der Unterschied zwischen mittelalterlicher und neuzeitlicher Kunst in fast gleichaltrigen Werken schlagender vor Augen, als wenn man das große weltbekannte Hauptwerk der Vischer, das Sebaldusgrab in der Sebalduskirche zu Nürnberg (Abb. 487), mit den ebenda befindlichen Schöpfungen von Adam Kraft und Veit Stoß vergleicht. Älter als irgend ein andres Werk der deutschen Renaissance von ähnlicher Größe und Bedeutung, wird das Sebaldusgrab mit Recht als ein Merkstein in der Geschichte der deutschen Kunst betrachtet. Zwar ist auch hier der Aufbau im Grundgedanken noch gotisch. Aber überall spinnen sich die frischen und blühenden Neubildungen an diesem Gerüst empor. Und der reiche Figurenschmuck atmet in der kleinsten Einzelheit den Geist der neuen Zeit. Die Apostel, welche an den Pfeilern des hohen Baldachinbaues stehen, gehören zu den edelsten Schöpfungen der deutschen Kunst. Noch voller und freier aber äußert sich die echte Renaissance in den mannigfaltigen Figuren, die ohne tiefere Beziehung lediglich als Zierwerk verwendet sind; in diesen lebendig bewegten Männer- und Frauengestalten, die an den Sockeln sitzen, in den leuchtertragenden Sirenen, in den entzückenden Kinderfigürchen, die überall ihr munteres Spiel treiben, da macht sich die Freude über die gewissermaßen erst entdeckte Schönheit des Menschenleibes jubelnd Luft. — In gerechtem Selbstbewußtsein hat Peter Vischer an dem im Jahre 1519 vollendeten Werk auch sein eignes Bildnis angebracht, in Schurzfell und Hauskäppchen, „wie er täglich in seiner Gießhütten umgangen und gearbeitet" (Abb. 486).

Das Sebaldusgrab ist ein hohes Gehäuse, welches in seinem Innern — allseitig sichtbar — den silbernen Sarg des Namensheiligen der Kirche birgt. Der Beschluß, diesen Reliquienschrein, ein im Jahre 1397 verfertigtes Meisterwerk, in einem eignen kunstvollen Zierbau anstatt auf dem Altare aufzustellen, war von der Kirchenverwaltung von St. Sebald schon in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts gefaßt worden. Damals aber kam es nicht zur Ausführung dieses Gedankens. Erst im Jahre 1506 wurde derselbe wieder aufgenommen, und zwar beschloß man jetzt, da die Beiträge reichlich eingingen, das Gehäuse nicht von Stein und nicht von Holz, sondern von Kupfer, damit es desto dauerhafter werde, anfertigen zu lassen. So wurde das Werk im folgenden Jahre dem Meister Peter Vischer in Auftrag gegeben, und dieser begann sofort die Arbeit. „Ein Anfang gießt mich Peter Vischer 1508" meldet eine der Inschriften am Fuße des Werks.

Der Sarg steht auf einem viereckigen Untersatz, der an den Langseiten mit Reliefbildern aus der Legende des heiligen Sebald, am Kopfende mit dem kleinen Standbild des Heiligen und am Fußende mit demjenigen des Meisters geschmückt ist. Den Überbau bilden acht gotische Pfeiler, die durch Spitzbogen und Sterngewölbe miteinander verbunden sind. Aber dieses gotische Gerüst trägt nicht, wie man es erwarten sollte, und wie es auch ein früherer Entwurf vom Jahre 1488 angab, eine Bekrönung von luftigen gotischen Spitztürmchen, sondern drei verhältnismäßig niedrige Kuppeln, die zwar mit Strebepfeilern und Strebebogen konstruiert, mit Krabben und Fialen geschmückt, sonst aber sichtlich romanischen Vorbildern nachgebildet sind; denn als der Geschmack am „Antikischen“ zuerst in Deutschland aufkam, schöpfte man nicht selten auch aus der romanischen Baukunst, die ja wenn auch nicht klassisch so doch altertümlich war. Auf der mittelsten Kuppel steht die Figur des segnenden Christuskindes. Die Pfeiler des Aufbaues, von denen die vier an den Ecken stehenden Doppelpfeiler sind, wachsen nicht in schlanke Fialen aus, sondern tragen kurze Säulenbündel, auf denen zwölf Propheten-figuren stehen. Die Spitzbogen zwischen den Pfeilern sind anstatt mit Krabben mit Delphinen von jener schönen ornamentalen Gestalt besetzt, welche die Kunst des Altertums geschaffen hatte. Die vor den Pfeilern stehenden Säulchen, welche die Apostelfiguren tragen, gehen aus echt renaissancemäßigen kandelaberartigen Bildungen hervor; und zwischen den Pfeilern stehen voll ausgebildete Kandelaber, über denen ganz dünne Säulchen emporsteigen, deren Kapitäle sich vor die Spitzen der Spitzbogen legen. Auf diesen Kapitälen, an den Füßen dieser Säulchen, an den kleinen Baldachinen über den Köpfen der Apostel entfaltet sich das reizvoll figürliche Schmuckwerk spielender Engelknaben. Unten, an den dicht zusammenstehenden Füßen der Kandelaber, gesellen sich größere Figuren, bei denen sich nur hier und da eine sinnbildliche Bedeutung herauslesen läßt, zu den Kindern; auf diese Weise ist die gemeinsame Fußplatte des ganzen Aufbaus, die von Schnecken und Delphinen getragen wird, ringsum mit dem prächtigsten Figurenschmuck besetzt, dessen Betrachtung im einzelnen eine unerschöpfliche Fülle von Schönheitsgenuß gewährt (Abb. 487).

Abb. 486. Peter Vischers Selbstbildnis in Erzguß am Sebaldusgrab in Nürnberg.

Die Vollendungsinschrift am Sebaldusgrab erwähnt ausdrücklich die Mitwirkung der Söhne des Meisters. Von diesen starb der älteste in der Blüte

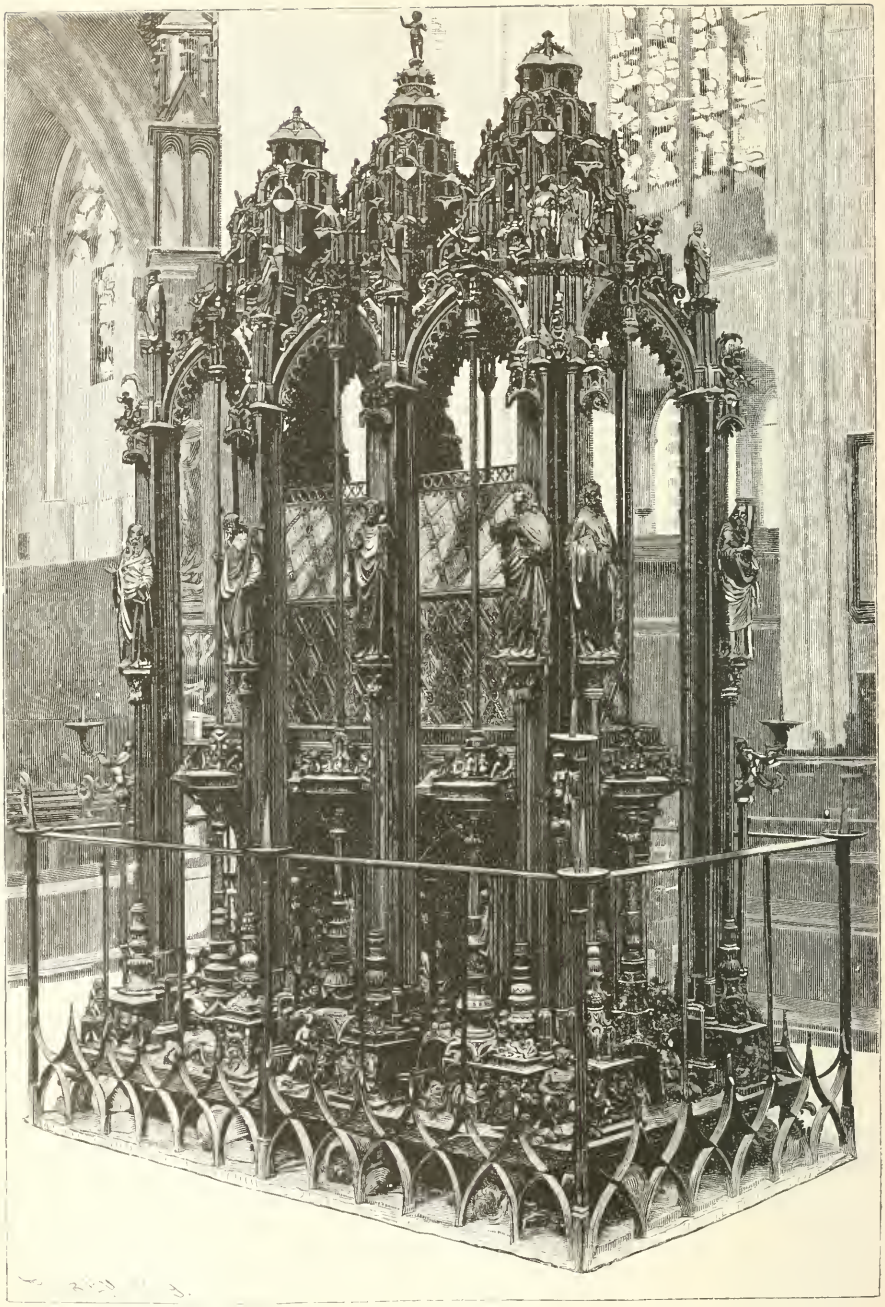


Abb. 487. Das Sebaldusgrab zu Nürnberg.
Erzguß von Peter Vischer und seinen Söhnen.

seiner Jugend noch vor der Fertigstellung des Werks, zu dessen schöner Gestaltung die von ihm aus Italien mitgebrachten Studien das Wesentlichste beigetragen hatten. Er wurde im Winter von 1516 auf 1517 nachts von einem Schlitten überfahren und kam um. — Von des Meisters zweitem Sohn, der wie er selbst den Namen Peter führte, wird berichtet, daß er „seine Lust hatte an Historien und Poeten zu lesen, daraus er dann viel schöner Poeterei aufriß und mit Farben absetzt". Eine solche kolorierte Federzeichnung von Peter Vischer dem jüngeren bewahrt die Goethe-Sammlung zu Weimar: eine sinnbildliche Darstellung der Reformation in meist unbekleideten Gestalten, vom Jahre 1524. Es scheint, daß Peter der jüngere derjenige war, der durch das Studium und die formvollendete Wiedergabe des menschlichen Körpers die Renaissance in der Vischerschen Werkstatt auch nach dieser Seite hin zur vollen Reife brachte. So gelten die unten am Sebaldusgrabe angebrachten Figuren als sein Werk, während die Apostel als die besondere Schöpfung Hermanns bezeichnet zu werden pflegen. Auch in mehreren kleineren Erzeugnissen der Vischerschen Gießhütte, mit nackten Figuren mythologischen und sinnbildlichen Inhalts — so in einem Reliefstäfelchen mit Orpheus und Eurydice im Berliner Museum — erkennt man mit Bestimmtheit selbständige Arbeiten des jüngeren Peter. Doch nahm auch der Vater an solchen Studien teil. Er verfertigte für den Brunnen „in der Herren Schießgraben", als passenden Schmuck für den Platz, wo die Nürnberger Schützengesellschaft ihre Übungen abhielt, einen bogenschießenden Apollo in etwa Drittel-Lebensgröße (Abb. 488). Die Darstellung eines heidnischen Gottes hatte in dieser Zeit der klassischen Studien, wo ja auch die Maler für Kupferstiche und für Gemälde gern aus dem Kreise der antiken Götterlehre Stoffe schöpften, nichts Befremdliches. Vischer legte seinem Apollo einen Kupferstich des Venezianers Jakob Walch zu Grunde, aber dieser Umstand kann sein künstlerisches Verdienst bei der lebensvollen Gestaltung dieser schlanken und jugendlich herben, aber dabei straffen und kräftigen, außerordentlich ansprechenden Jünglingsgestalt nicht schmälern. Es ist bezeichnend für die Freude, die dem Meister das Nachbilden des Menschenleibes gewährte, daß er selbst den Köcherriemen wegließ, um nicht durch dieses wenn auch noch so schmale Band den ebenmäßigen Fluß der Formen zu unterbrechen.

Während der zwölf Jahre, welche die Fertigstellung des Sebaldusgrabes in Anspruch nahm, widmeten Peter Vischer und seine Söhne begreiflicherweise nicht ihre ganze Zeit und Arbeitskraft diesem einen Werk. Selbst größere Arbeiten wurden zwischendurch ausgeführt; so im Jahre 1513 im Auftrage des Kaisers Maximilian zwei überlebensgroße Standbilder von Königen für das Grabmal, welches dieser sich in der Hofkirche zu Innsbruck errichten ließ.

Als das Sebaldusgrab vollendet und wohlgelungen war, hatte Meister Vischer den Gipfel des Ruhms erstiegen. Daß er in seiner Vaterstadt auch als Bürger in Ansehen stand, geht daraus hervor, daß er im Jahre 1520 in den Großen Rat gewählt wurde. Von auswärts aber gelangten Aufträge über Aufträge an den gefeierten Künstler. — Manches Werk der Vischerschen Gieß-

Abb. 488. Peter Vischers bogenschießender Apollo in Erzguß.
Im Germanischen Museum zu Nürnberg.

hütte ist in späteren Zeiten eingeschmolzen worden oder in andrer Weise zu Grunde gegangen. Anderseits ist gewiß manches vorhandene treffliche Gußwerk in dieser Hütte entstanden, ohne daß sich dieser Ursprung nachweisen ließe, aus Mangel an Bezeichnungen oder urkundlichen Nachrichten. Aber das erhaltene Beglaubigte reicht hin, um uns mit der allerhöchsten Bewunderung für die Leistungen der Vischerschen Werkstatt im dritten und vierten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu erfüllen. — Zu ihren schönsten Schöpfungen gehört die Gedächtnistafel der im Jahre 1521 gestorbenen Frau Margarete Tucher, einer gebornen Im-Hof, im Dom zu Regensburg (Abb. 489). Dasselbe zeigt die Begegnung Christi mit den Schwestern des Lazarus; im Hintergrunde erblickt man einen perspektivisch angegebenen Rundbau, welcher das Grabmal des Lazarus vorstellen soll. Die Umrahmung des Reliefs bildet ein von korinthischen Pilastern getragener Rundbogen; diese architektonische Einfassung ist im edelsten Geschmack verziert und zeigt in den Ecken die Wappen der Tucher und der Im-Hof.

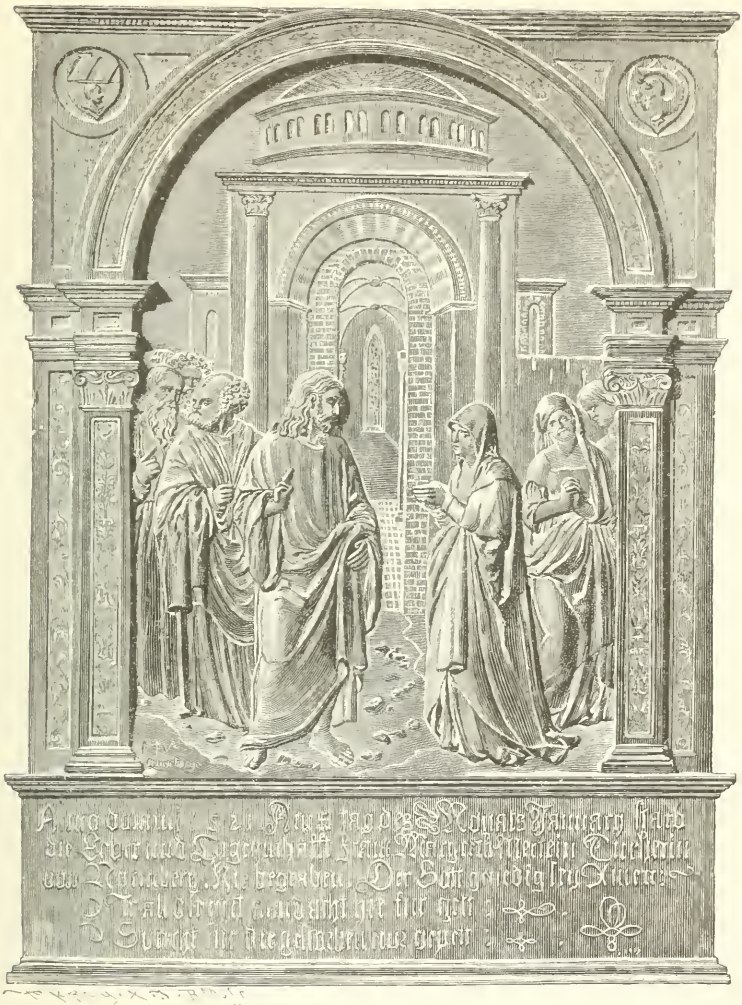


Abb. 489. Peter Vischers Grabmal der Margarete Tucher im Dom zu Regensburg.

Eine Wiederholung dieses wahrhaft klassischen Reliefs, die im Jahre 1543 im Auftrage des Pfalzgrafen Otto Heinrich gegossen wurde, befindet sich jetzt im bayrischen Nationalmuseum zu München.

Der Nürnberger Reichstag von 1522—24 brachte dem Meister mehrere fürstliche Bestellungen. Kardinal Albrecht von Brandenburg beauftragte ihn mit der Anfertigung seines Grabmals für die Stiftskirche seiner Lieblingsresidenz Aschaffenburg. Dieses Denkmal, welches im Jahre 1525 vollendet wurde, befindet sich an der Chorwand der genannten Kirche, links vom Altar. Es zeigt

das prächtig ausgeführte lebensgroße Bild des Kurfürsten noch in jener altertümlichen Anordnung, daß die Hände Kreuz und Bischofsstab tragen, das Haupt aber auf einem Kissen ruht; ein reicher mit Wappen besetzter Renaissancerahmen umgibt das Bild; seltsamerweise liegt die Inschrifttafel, welche Namen und Titel sowie die später ausgefüllten Angaben über Alter, Dauer der Regierung und Todesjahr (1545) des Erzbischofs enthält, auf dem Leibe der Figur. — Andre Bestellungen, welche derselbe große Kunstfreund bei Peter Vischer machte, sind teils untergegangen, teils wurden sie erst nach dem Tode des Meisters ausgeführt. — Der Bruder des Kardinals, Kurfürst Joachim I. von Brandenburg, bestellte bei ihm ein Doppelgrabmal für sich und seinen Vater Johann Cicero; auch dieses Werk, welches Vischer im Jahre 1524 in Arbeit nahm, wurde erst nach seinem Tode fertig. — Dagegen kam das Grabmal des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen, der im Jahre 1525 starb, noch ganz unter den Augen des alten Meisters zur Ausführung. Dieses ausgezeichnete Werk (Abb. 490), das in der Schloßkirche zu Wittenberg rechts vom Altare steht, zeigt die treffliche Bildnisgestalt des Fürsten in hohem Relief in einer schönen und schmuckreichen Renaissancenische. In ruhiger Würde steht Friedrich in Kurhut und Mantel da, das Reichsschwert, das Zeichen des Erzmarschallamtes, mit beiden Händen tragend; hinter ihm breitet sich ein Teppich mit graviertem Damastmuster aus. Die einfache Großartigkeit der Figur wird aufs wirkungsvollste gehoben durch das reizvolle Spiel des Zierwerks, das die Architektur belebt, und zu dem seitwärts noch die sechzehn Ahnenschilde des Kurfürsten kommen; über dem Bogen der Nische ist das kursächsische Wappen angebracht, und ganz oben halten zwei Engelknaben eine lorbeerumkränzte Tafel mit dem Wahlspruche Friedrichs: „Des Herrn Wort bleibt in Ewigkeit."

Aus der Geschichte dieses Grabmals erfahren wir, daß die eigentliche thätige Kraft in Peter Vischers Gießhütte nicht mehr dieser selbst, sondern sein gleichnamiger Sohn war. Als das Wittenberger Denkmal im Jahre 1527 vollendet war, wies der hochbetagte Meister dieses Werk den Altmeistern der Zunft vor, mit dem Ersuchen, dasselbe als das Meisterstück seines Sohnes Peter ansehen zu wollen. Darauf hin wurde denn auch — nicht ohne einiges Bedenken — dem jungen Peter Vischer das Meisterrecht verliehen. Aber der Wunsch des Vaters, daß dieser hochbegabte junge Mann nach seinem Tode sein Geschäft fortsetzen sollte, ging nicht in Erfüllung. Peter Vischer der jüngere starb schon im Jahre 1528, und bald nachher, am 7. Januar 1529, folgte ihm der Vater nach. Beide ruhen in dem mit mehreren einfachen Erztafeln geschmückten Familiengrabe auf dem Rochuskirchhof zu Nürnberg.

Die Gießhütte ging in die Hände des dritten Sohnes über, des Hans Vischer. Von den beiden übrigen Söhnen begab sich der jüngste, Paul, nach Mainz, wo er schon 1531 starb; über die Thätigkeit und den Verbleib des andern, Jakob mit Namen, erfahren wir gar nichts mehr. — Hans Vischer hatte zunächst noch eine Anzahl von in Arbeit befindlichen Werken fertig zu stellen. Im Jahre 1530 vollendete er das Doppelgrabmal der brandenburgischen

Kurfürsten. Dasselbe wurde ursprünglich in der Kirche des Cistercienserklosters zu Lehnin aufgestellt, wurde später, nach der Aufhebung dieses Klosters und der Verlegung der kurfürstlichen Familiengruft in die ehemalige Dominikanerkirche zu Berlin, dorthin übertragen, und befindet sich jetzt in dem unter Friedrich dem Großen neu erbauten Berliner Dom. Es besteht aus zwei übereinander befindlichen Bildnisplatten, von denen die eine flach auf dem Boden liegt, die andre von einer Anzahl von Stützen, welche den Durchblick auf die untere Platte frei lassen, getragen wird. Auf der unteren Tafel erblicken wir das vorzüglich schöne Bild des Bestellers, Joachims I., in ganz flachem Relief, auf der oberen dasjenige von dessen Vater in fast vollrunder Arbeit. Beide Fürsten sind stehend dargestellt, in kurfürstlicher Tracht, das Schwert in der Linken, das Reichsscepter — Zeichen der Erzkämmererwürde — in der Rechten. Wir finden

Abb. 490. Grabmal Friedrichs des Weisen in der Schloßkirche zu Wittenberg. Erzguß von Peter Vischer. („Opus Petri Fischer Norimbergensis anno 1527.“)

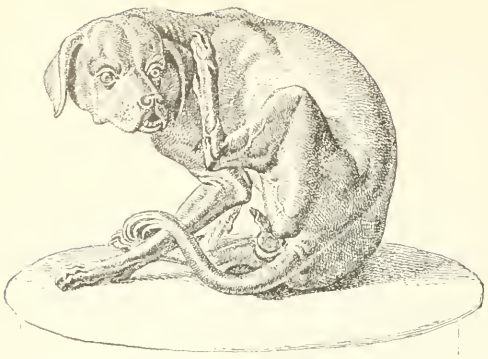


Abb. 491. Der sich kratzende Hund.
Nürnberger Erzguß, angeblich aus Peter Vischers Werkstatt.

also bei diesem ganz nach mittelalterlichem Gebrauche angeordneten Denkmal auch noch jenen mittelalterlichen Widerspruch, daß stehend gedachte Figuren in wagerechter Lage angebracht sind; demgemäß liegt auch unter dem Haupt der erhaben gearbeiteten Figur ein Kissen. — In demselben Jahre 1530 vollendete Hans Vischer für den Kardinal Albrecht eine Reliefstafel, die als Gegenstück zu dessen Grabmal in die Chorwand der Stiftskirche zu Aschaffenburg eingelassen wurde. Die Tafel zeigt ein in Erfindung und Ausführung gleich prachtvolles Muttergottesbild in einem reich geschmückten Rahmen; die Wappen, mit denen dieser Rahmen ebenso wie sein Gegenüber belegt ist, zeigen die fünf Wundmale und andre Andeutungen des Leidens Christi. — Sechs Jahre später wurde in derselben Kirche ein eigentümliches Denkmal aufgestellt, das zwar keine Bezeichnung seines Urhebers trägt, aber unzweifelhaft gleichfalls aus der Vischerschen Werkstatt stammt. Es ist ein nach den Regeln der antiken Baukunst ausgeführter baldachinartiger Aufbau, dazu bestimmt einen gläsernen Sarg zu tragen, der angeblich den Leichnam der heiligen Margareta „aus der Zahl der elftausend Jungfrauen" birgt. Am prächtigsten ist bei diesem in seiner Einfachheit klassisch schönen Aufbau die Unterseite der Decke geschmückt; deren ebene viereckige Fläche ist durchweg mit herrlich gezeichneten Gravierungen bedeckt, welche die fünf Wunden Christi, vier Engel mit den Leidenswerkzeugen, und dazwischen wundervolles, aus Blättern, Bändern und andern Dingen gebildetes Zierwerk zeigen. — Im Jahre 1532 erhielt der von Peter Vischer angefertigte Apollo einen mit Delphinen und Masken geschmückten Untersatz, durch den die Figur erst der Bestimmung als Brunnenzierde gerecht gemacht wurde; die Liebesgötter, welche auf den Delphinen reiten, stechen freilich sehr zu ihrem Nachteil gegen die sorgfältig durchgearbeitete Gestalt des Bogenschützen ab (Abb. 488). Jetzt befindet sich der ganze Brunnenaufsatz im Germanischen Museum zu Nürnberg. Ebenda wird auch das holzgeschnitzte Modell zu einem Standbild des heiligen Wenzel aufbewahrt, welches im Jahre 1532 zu Nürnberg — zweifellos in der Vischerschen Werkstatt — in Erz gegossen wurde. Die Erzfigur bildet einen Bestandteil eines von der Brauerzunft zu Prag in die dortige Wenzelskapelle gestifteten Weihgeschenks: der Schutzpatron Böhmens steht in ritterlicher Rüstung unter einem auf drei Säulen ruhenden kuppelartigen Baldachin, der auf seinem Scheitel einen Leuchter trägt und auch seitwärts mit Leuchterarmen zur Aufnahme großer Kerzen besetzt ist.

Die Modelle zu den Erzgüssen wurden entweder in Wachs modelliert oder in Holz geschnitzt. Im letzteren Falle wurde wohl in der Regel ein Bildschnitzer von

Beruf mit dieser Arbeit beauftragt. Dessen Persönlichkeit verschwindet dann immer hinter derjenigen des Gießers, auch wenn der Bildschnitzer, wie es gewiß nicht selten vorkam, der eigentlich schaffende Künstler war. Eine sehr bemerkenswerte Ausnahme macht in dieser Beziehung die im Jahre 1550 gegossene Grabtafel der Landgräfin Christine von Hessen († 1549) mit dem Bildnis dieser Fürstin, im Chor der Martinskirche zu Kassel: hier gibt eine ausführliche Inschrift neben dem Namen des ausführenden Handwerkers, des Rotgießers Hans Schnidewint zu Kassel, denjenigen des erfindenden Künstlers, des Bildschnitzers Philipp Soldan zu Frankenberg.

Abb. 492. Das Gänsemännchen.
Erzgegossenes Brunnenstandbild zu Nürnberg, von Pankraz Labenwolf. Höhe 65½ cm.

Als Gegenstück zu dem Grabmal Friedrichs des Weisen in der Schloßkirche zu Wittenberg vollendete Hans Vischer im Jahre 1534 dasjenige Johanns des Beständigen († 1532). Dabei goß er die Umrahmung mit geringen Abänderungen nach den von dem älteren Werke her vorhandenen Formen. Auch die Figur des Kurfürsten ist derjenigen seines Vorgängers ganz ähnlich, nur etwas bewegter, ein wenig nach der Seite gewendet. — Eine Reihe von Jahren beschäftigte sich Hans Vischer mit der Fertigstellung eines sehr großen Werks, das seinem Vater vielleicht schon während der Arbeiten am Sebaldusgrab in Auftrag gegeben worden war. Die Gebrüder Fugger in Augsburg hatten ein hohes, architektonisch gegliedertes und reich geschmücktes Prachtgitter bestellt, das zum Abschluß der von ihnen erbauten Begräbniskapelle an der St. Annakirche zu Augsburg dienen sollte. Das Gitter wurde aber nicht abgeliefert, da nach dem Tode der Besteller — der letzte derselben, Jakob Fugger der Reiche, starb 1525 — zwischen deren Erben und Peter Vischer Uneinigkeiten entstanden. Im Jahre 1530 boten die Erben Peter Vischers das umfangreiche Werk dem Rat von Nürnberg zum Kauf an, der es

Abb. 493. Zu Buchsbaum geschnitztes Bildnis des Ratsschreibers und Syndikus Lazarus Spengler, des Reformators von Nürnberg.

Von Johannes Teschler; auf der Rückseite bezeichnet: J. T. 1533. (Sammlung des Konsuls Becker in Gelnhausen.)

denn auch erwarb. Es wurde beschlossen, dasselbe im großen Rathaussaale aufstellen zu lassen. Aber erst 1536 erging an Hans Vischer die Aufforderung, die hierzu notwendigen Ausbesserungen und Ergänzungen vorzunehmen. Bei dieser Arbeit half demselben ein andrer Nürnberger Rotgießermeister, Pankraz Labenwolf. Im Jahre 1540 wurde das Gitter im Rathaussaal aufgestellt; es muß ein wunderbares Prachtwerk der edelsten deutschen Renaissance gewesen sein. Leider wurde es im Jahre 1806, als Nürnberg seine Selbständigkeit verloren hatte, verkauft und abgebrochen und ist spurlos verschwunden.

Es scheint, daß Hans Vischer nur so lange Treffliches zu leisten vermochte wie die von seinem Vater oder seinen älteren Brüdern hinterlassenen Vorbilder vorhielten. Die in den vierziger Jahren von ihm ausgeführten Werke stehen auf einer künstlerisch viel geringeren Höhe. Den alten Ruhm der Werkstatt vermochte er nicht aufrecht zu erhalten. Er geriet in Not, mußte sein Haus verkaufen und bat 1549 den Rat um die Erlaubnis, sein Glück auswärts versuchen zu dürfen. Sein weiteres Schicksal verschwindet in Armut und Dunkelheit.

Die Vischer waren nicht die einzigen Nürnberger Rotgießer, welche künstlerisch thätig waren, wenn auch keiner von den andern eine so große Werkstatt besaß, daß er die Ausführung von Arbeiten so großen Umfangs hätte übernehmen können, und wenn auch aus keiner dieser kleineren Werkstätten Schöpfungen von so hoher künstlerischer Bedeutung hervorgingen wie aus der Vischerschen. Das um seiner Lebenswahrheit willen zu allen Zeiten höchlich bewunderte und in mehreren Exemplaren (im Grünen Gewölbe zu Dresden, im Germanischen Museum zu Nürnberg und andernorts) vorhandene Figürchen eines sich kratzenden Hundes legt ehrenwertes Zeugnis ab von dem Naturstudium und der Geschicklichkeit eines Nürnberger Erzgießers, der wohl kein Vischer war (Abb. 491). Rühmliche Erwähnung verdient die unter dem Namen „Gänsemännchen" bekannte drollige Brunnenfigur auf dem Gänsemarkt zu Nürnberg: ein Bäuerlein, das unter jedem Arm eine fette Gans trägt, ein Werk des oben genannten Pankraz Labenwolf (Abb. 492).

Nürnberg war auch ein Hauptsitz eines eigentümlichen Zweiges der Bildnerkunst, der im Beginn des 16. Jahrhunderts sehr in Mode kam: der Anfertigung von ganz kleinen Bildwerken in Holz, Speckstein, Kelheimer Stein, feinem Marmor und andern Stoffen. Dergleichen Arbeiten dienten den Goldschmieden

Abb. 494. König Ferdinand I.

Reliefstäfelchen vom Meister H. D. aus dem Jahre 1522. Bleiguß im Germanischen Museum zu Nürnberg.

als Vorlage zum Treiben und Gießen; sehr häufig traten sie aber mit dem Anspruche auf, an sich als Kunstwerk betrachtet zu werden, und dann arteten sie leicht in Spielereien aus, bei denen es hauptsächlich darauf ankam, die unglaublichste Geschicklichkeit der Hand zur Schau zu stellen. Daß jene Zeit im stande war, in kleinen Verhältnissen sehr große Kunstwerke zu schaffen, beweisen Meisterschöpfungen wie die in Buchsbaum geschnitzten Figürchen von Adam und Eva im herzoglichen Museum zu Gotha, wie die sechs ganz kleinen Buchsbaummedaillons mit der Geschichte des Sündenfalles und die in Elfenbein geschnitzte köstliche Gruppe, welche einen Schäfer und einen Leiermann im Streit darstellt, im Grünen Gewölbe zu Dresden. Ihre vollendetsten Erzeugnisse aber brachte die bildnerische Kleinkunst auf dem Gebiet der Bildnisdarstellung hervor, in Medaillons von verschiedener Größe, deren sich manche in Holz und Stein, noch zahlreichere in Metallabgüssen erhalten haben. Mit Recht besonders berühmt war hierin der Bildhauer Johann Teschler. Der zog, wie Neudörfer berichtet, auf die Reichstage, um große Herren zu konterfeien. Um sich in seiner Kunst noch zu vervollkommnen, ging er auch auf zwei Jahre nach Italien, und zwar nicht als junger Gesell, sondern, wie unser Gewährsmann ausdrücklich hervorhebt, „im ehelichen Stand, mit Vergunst seiner frommen Ehewirtin", und brachte aus Venedig, Rom und andern Orten viel schöne Studien heim. Seine Medaillonbildnisse sind unübertreffliche Meisterwerke, denen der besten Italiener mindestens ebenbürtig (Abb. 493).

Neben Nürnberg war Augsburg ein Hauptsitz dieser Kleinbildnerei. Hier wurde vor allen Hans Schwartz von den Zeitgenossen bewundert.

Besonders reich an trefflichen Arbeiten dieser Gattung ist die Ambraser Sammlung zu Wien. Unter den hier befindlichen in Stein geschnitzten Miniatur-Bildwerken aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts zeichnen sich diejenigen eines Meisters H. D. aus, den die Überlieferung Hans Dollinger nennt; namentlich ist ein Urteil des Paris sehr hübsch, ferner eine ruhende Diana, die sich in voller Rundung von einem zart gearbeiteten landschaftlichen Hintergrund abhebt. — Einen Bleiabguß von einem Relieftäfelchen desselben Meisters, mit den beiden Buchstaben und der Jahreszahl 1522 bezeichnet, bewahrt das Germanische Museum zu Nürnberg. Dieses Täfelchen zeigt den König Ferdinand I. auf bäumendem Roß, in voller Turnierrüstung, nur das Haupt mit einem Hut statt des Helmes bedeckt; im Hintergrund erblickt man eine Bergfestung, dem Anschein nach Kufstein (Abb. 494). Die nämliche Sammlung besitzt eine Anzahl sehr zarter Holzreliefs, die als Werke des Nürnberger Bildhauers Peter Flötner gelten, der wegen der Feinheit seiner kleinen Schnitzereien vorzugsweise bewundert wurde.

Abb. 495. Zierleiste von Peter Flötner.

6. Der Renaissancestil im Kunsthandwerk.

Auf dem Felde der Kleinbildnerei berühren sich Kunst und Kunstgewerbe. Die Bildhauer lieferten den Goldschmieden Modelle, und die Goldschmiede ihrerseits erlangten auch in der Wiedergabe der menschlichen Gestalt eine solche Vollkommenheit, daß sie als wahre Künstler angesehen werden müssen. So reihen sich die Schöpfungen des Leipziger Goldschmieds Heinrich Reitz (oder Hans Reichardt, wie der treffliche Meister neueren Forschungen zufolge geheißen haben soll) denen der oben genannten Bildhauer unmittelbar und ebenbürtig an; sowohl seine Bildnismedaillen — Karl V., Ferdinand I. und Kurfürst Johann Friedrich — als auch seine Schaumünzen mit figürlichen Kompositionen, unter denen die zwischen 1544 und 1576 wiederholt angefertigte Dreifaltigkeitsmedaille (Abb. 497) die größte und berühmteste ist, stehen keinem andern Werke der bildnerischen Kleinkunst nach.

Abb. 496. Holzschnittbuchstabe („Fraktur") aus einem Druckwerk der ersten Hälfte des 16. Jahrh.

Auch mit der Malerei berührte sich die Goldschmiedekunst. Die größten Meister zeichneten, wie wir gesehen haben, Vorlagen für die Goldschmiede; namentlich aber waren die sogenannten Kleinmeister unerschöpflich in der Erfindung der prächtigsten Muster (Abb. 421, 474), die sie in Kupferstich oder Holzschnitt vervielfältigten und bald als Einzelblätter, bald zu Lehrbüchlein vereinigt in den Handel brachten; auch der Bildhauer Flötner gab ein solches „Modelbuch" heraus, das besonders schönes Zierwerk in orientalischem Geschmack, wie man es durch morgenländische Waren kennen gelernt hatte — sogenannte Arabesken (Abb. 495) —, enthält. Und ebenso veröffentlichten die Goldschmiede, die ja großenteils auch Kupferstecher waren, Mustersammlungen von Geräten und Verzierungen, so daß die Erfindungen der Einzelnen Hunderten zu gute kamen. Auf diese Weise verbreitete sich schnell und auf allen Gebieten der neue Stil, „die antiquitätische Art" oder „das alte Werk", wie man damals sagte. Thatsächlich war freilich von einer wirklichen Nachahmung antiker Arbeiten keine Rede, wenn man auch einzelne Formen und Zusammensetzungen von solchen

Abb. 497. Dreifaltigkeits-Schaumünze.

Von Heinrich Reitz (oder Hans Reichardt) in Leipzig, 1576. Silber, gegossen und ciseliert. Sammlung des Konsuls Becker in Gelnhausen.

entlehnte. Was man in Wahrheit von der Kunst des Altertums lernte, war die künstlerische Freiheit des Schaffens.

Die Goldschmiedekunst begrüßte diese Befreiung von dem starren Zwang der gotischen Architekturgesetze als eine Erlösung. Sie schwelgte mit wahrer Wonne in der Ungebundenheit, die keine andern Gesetze kannte als diejenigen, die ein wohlgeschultes und wunderbar sicheres Schönheitsgefühl vorschrieb. Sie umkleidete ihre vielgestaltigen Gebilde mit der üppigsten Fülle von Schmuck, mit Figuren, Fabeltieren, Masken, mit Blättern, Ranken und Blumen, mit Bändern und allem erdenklichen Zierat; aber all diesen Reichtum beherrschte ein ewig mustergültiger Geschmack. Der völlig ungezwungenen Entwickelung der Goldschmiedekunst kam der Umstand entgegen, daß sie jetzt mehr von dem wohlhabenden und prunkliebenden Bürgertum und von den weltlichen Großen als von der Kirche in Anspruch genommen wurde. Der großen Zeit der klassischen Studien und der religiösen Erregung im Beginne des Reformationszeitalters folgte eine Zeit der Üppigkeit und des behaglichen Lebensgenusses. Namentlich in den freien Reichsstädten, wo der überseeische Handel unermeßliche Reichtümer angehäuft hatte, entfaltete sich ein unglaublicher Aufwand. Und dieser vornehmen Verschwendung, die mit feingebildetem Kunstsinn gepaart war, zu dienen, wurde nunmehr die hauptsächlichste Aufgabe der Goldschmiedekunst; demgemäß war die Zeit des höchsten weltlichen Aufwandes, die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts und die ersten Jahrzehnte des folgenden, auch die Zeit ihrer glanzvollsten Blüte.

Abb. 498. Traubenpokal in Silber, teilweise vergoldet, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts.
(Im Privatbesitz zu Münster in Westfalen.)

In den kunstgewerblichen Museen und vor allem in den fürstlichen Schatzkammern, welche zum großen Teil dem Sammeleifer fürstlicher Kunstfreunde gerade jener Zeit die Hauptgrundlage ihres Reichtums verdanken, können wir die künstlerische Pracht, welche das Goldschmiedegewerbe des Renaissancezeitalters zu entfalten wußte, in zahlreichen und herrlichen Beispielen bewundern. — Von einer wirklichen Übereinstimmung mit antiken Gefäßen finden wir bei den Kannen, Schalen, Trinkgeschirren u. s. w. keine Spur. — Eine besonders häufig vorkommende auffallende Gestalt von Pokalen ist diejenige, welche auf einem schlanken Schaft ein Gefäß von bald zierlich ausgeschweiftem, bald einfacherem — länglich rundem — Gesamtumriß zeigen, das aus runden oder herz- oder birnförmigen Buckeln zusammengesetzt erscheint (Abb. 498). Das ist eine Weiterentwickelung einer schon in spätgotischer Zeit vorgebildeten Form; der Prunkpokal Maximilians I. zum Beispiel, in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien, zeigt diese Bildung noch in Verbindung mit gotischem Blattwerk (Abb. 499). — Bisweilen begegnen wir auch einer freien

Abb. 499. Pokal des Kaisers Maximilian I.
(Kaiserl. Schatzkammer zu Wien.)

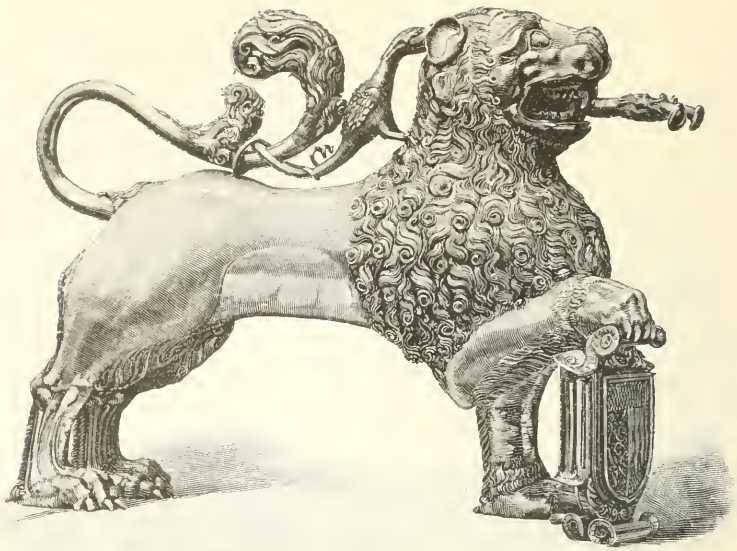


Abb. 500. Der große Löwe.
Silbernes Gießgefäß aus dem Lüneburger Silberschatz, vom Jahre 1540.

und lebensvollen Umgestaltung romanischer Vorbilder. So befindet sich unter dem reichen Silberschatz, der aus dem Besitze der Stadt Lüneburg in das Gewerbemuseum zu Berlin übergegangen ist, ein prachtvoller großer Löwe, der als Gießgefäß diente, eine Übersetzung mittelalterlicher Aquamanilien in den neuen Stil (Abb. 500). — Bei weitem die Mehrzahl der Renaissancegefäße aber zeigt eine völlig freie Gestaltung. Die Gegenstände aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind im allgemeinen noch verhältnismäßig einfach in der Gesamterscheinung bei allem Reichtum der Verzierung. Ein äußerst geschmackvolles Beispiel ist der sogenannte Lutherpokal im Grünen Gewölbe zu Dresden, den der Zittauer Bürgermeister Konrad Nesen anfertigen ließ, um ein im Jahre 1524 in seinen Besitz gekommenes Trinkglas Martin Luthers als wertvolles Andenken in kostbarer Fassung aufzubewahren (Abb. 501). Je weiter das Jahrhundert vorrückte, desto ungebundener wurde im ganzen und im einzelnen die Formengebung.

In den Verzierungen herrscht während der ersten Hälfte des Jahrhunderts und kurze Zeit darüber hinaus feines und reizvolles Blatt- und Rankenwerk mannigfaltiger Art vor, das an edler Schönheit den Gebilden des klassischen Altertums nicht nachsteht (Abb. 502). Allmählich drängen sich dann eigentümliche Bildungen ganz andrer Art dazwischen: geradlinige und gebogene Streifen, die sich in willkürlichem Spiel über die Fläche ausbreiten, als ob dieselbe mit künstlich geschnittenen Lederriemen oder Metallbeschlägen bedeckt sei

(Abb. 503, 504); es fehlt auch, um diesen sichtlich zu Grunde liegenden Gedanken recht deutlich zu machen, nicht an einer Andeutung der Nagelköpfe, welche das Bandwerk festzuhalten scheinen. An einzelnen Stellen erscheint das letztere auch wohl durchschnitten; dann heben sich die freigewordenen Enden, biegen sich rückwärts und rollen sich auf. Besonders liebte man es, Schrifttäfelchen oder sonstige abgeschlossene kleinere Felder in der Art zu behandeln, als ob ein an den Rändern in mannigfaltiger Weise ausgezacktes und eingeschnittenes Stück Leder so aufgeheftet wäre, daß die Enden frei blieben, und diese Enden hätten sich zurückgeworfen, so daß sie um die Mittelfläche einen gleichsam zufällig entstandenen Rahmen bildeten; „Kartuschen" pflegt man diese in abstehende und aufgerollte Zipfel und Enden ausgehenden Ziertäfelchen zu nennen, mit einem Wort italienischer Herkunft, das ursprünglich ein Stück grobes Pergament oder Papier bezeichnet. Die im Grunde genommen recht wunderliche Leder- und Metallband-Ornamentik erfuhr eine sehr reiche und geschmackvolle Ausbildung, und so wurde sie zu einer hervorstechenden Eigentümlichkeit der deutschen Spätrenaissance; besonders in den achtziger Jahren des Jahrhunderts beherrschte sie fast die gesamte Zierkunst.

Abb. 501. Der Resensche Luthervokal.
Im Grünen Gewölbe zu Dresden.

In immer reichlicherem Maße wurde auch die menschliche Gestalt als Schmuckwerk verwendet, und zwar nicht in der naturgetreuen Bildung, wie sie die Werke der großen Meister der deutschen Malerei und Bildnerei zeigen, sondern in der gefälligeren, idealisierenden Auffassung der Italiener, die sich für Verzierungszwecke auch entschieden besser eignete als jene. Kam bei diesen meist mythologischen oder sinnbildlichen Figuren eine Bekleidung zur Anwendung, so war dieselbe eine antike oder ideale. In einem Falle jedoch gab gerade ein Auswuchs der Modetracht, das erste Auftreten des Reifrocks (um die Mitte des Jahrhunderts), Veranlassung zur Erfindung besonderer wunderlicher Gefäße, der sogenannten Jungfrauen- oder Willkommsbecher.

Abb. 502. Vergoldeter Pokal aus dem Jahre 1562.
(Als Stammbaum Christi gedacht, Jesse am Fuß, Maria mit dem Jesuskind auf der Spitze.)
Lüneburger Silberschatz.

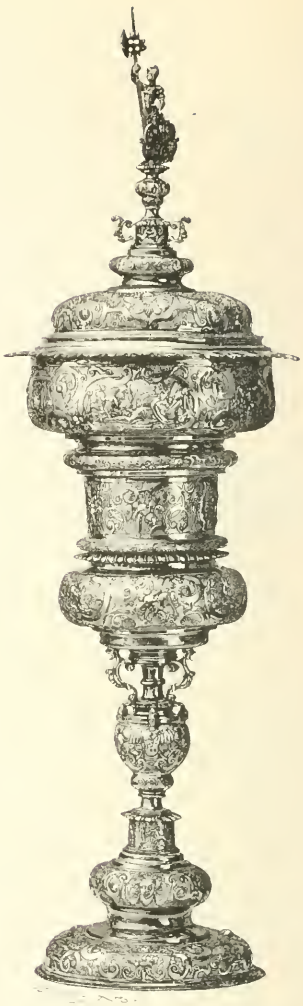


Abb. 503. Vergoldeter Pokal vom Jahre 1600.
Aus dem Lüneburger Silberschatz.

Diese namentlich in Nürnberg in großer Zahl angefertigten Doppelbecher haben die Gestalt einer Dame in modischer Kleidung, die mit erhobenen Armen ein beweglich schwebendes Gefäß über ihrem Kopfe hält. Sie dienten zur Darbringung des Willkommtrunkes bei fröhlicher Tafelrunde in bunter Reihe. Die Figur wurde umgekehrt und sowohl der weite kelchförmige Rock derselben als auch der kleine schwebende Becher mit Wein gefüllt. Jeder Herr mußte auf das Wohl seiner Nachbarin den Reifrock leeren ohne aus dem andern Gefäß etwas zu verschütten; war ihm dies Kunststück gelungen, so reichte er die nun wieder aufrecht gestellte Figur seiner Dame, damit diese das Schwebebecherchen leere.

Wie bei diesen Bechern eine menschliche Figur als Trinkgeschirr behandelt wurde, so bekamen in andern Fällen die Gefäße die Gestalt von natürlichen oder fabelhaften Tieren (Abb. 505). Überhaupt wurde sehr häufig jede Erinnerung an eine herkömmliche Gefäßform aufgegeben. Besonders solche Geschirre, welche weniger zum wirklichen Gebrauch als zum bloßen Tafelschmuck bestimmt waren, bewegten sich in allen nur erdenklichen Bildungen. Unter anderm schmückten die reichen Handelsherren ihre Tische gern mit Aufsätzen in Gestalt von vollständig ausgerüsteten Seeschiffen.

Mit großer Vorliebe verwertete die Goldschmiedekunst fremdländische Naturerzeugnisse, welche die Seefahrer mitbrachten. Straußeneier, Kokosnüsse, die mit zierlichen Schnitzereien bedeckt wurden, und Seemuscheln, besonders die unter dem Namen Nautilus bekannte schöne große Meerschnecke, wurden durch prächtige Fassung in Gold und Silber zu ebenso geschmackvollen wie eigenartigen Prunkgefäßen verarbeitet (Abb. 506).

Abb. 504. Gießkanne aus vergoldetem Silber mit eingelassenen Perlmutterplatten.
Leipziger Arbeit aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Im Grünen Gewölbe zu Dresden.

Unter den edleren nichtmetallischen Stoffen, welche die Goldschmiede bei der Herstellung und Auszierung ihrer Werke verwendeten, nahm der Bergkristall jetzt eine hervorragende Stellung ein. Dieser schöne Stoff bildete häufig den eigentlichen Körper der Gefäße, in Gesamtform wie in Ornamentierung gleich bewundernswürdig geschnitten. Die Steinschneidekunst, die das Mittelalter nur in beschränktem Maße geübt hatte, kam in dieser Zeit überhaupt wieder sehr in Schwung. Sogar die

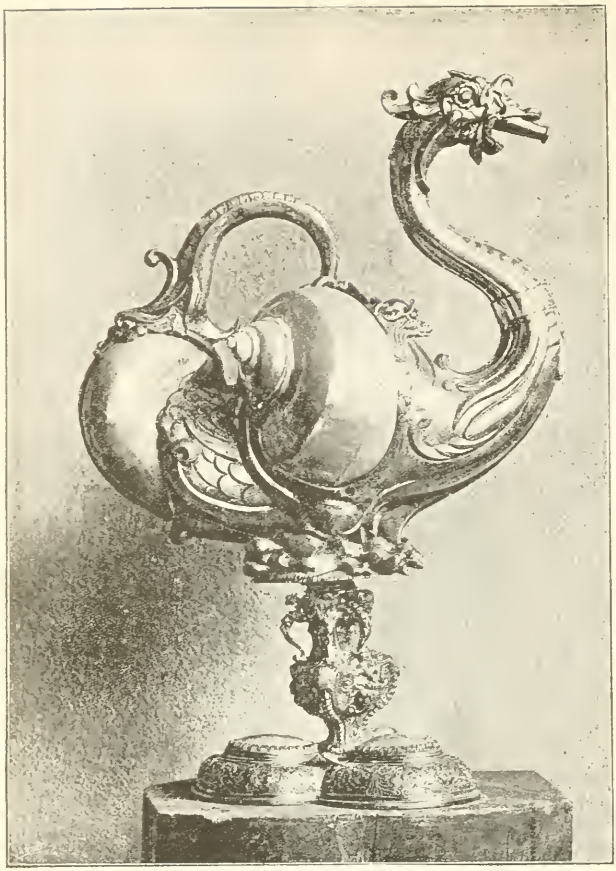


Abb. 505. Kanne in Gestalt eines Drachen. Vergoldetes Silber mit Muschel- und Perlmutterschmuck.
Nürnberger Arbeit aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Im Grünen Gewölbe zu Dresden.

mühevolle Kunst des Altertums, in Edelsteine ganze kleine Bildwerke erhaben oder vertieft einzuschneiden, wurde mit Geschick und Erfolg wieder aufgenommen. Solche geschnittenen Steine wurden als selbständige Kunstwerke in den Sammlungen der Vornehmen aufbewahrt; oder sie wurden in Siegelringe gefaßt oder auch wohl als besonders kostbare Zierde an Prunkgeräten und Schmucksachen angebracht.

Beim Schaffen zierlicher Schmuckgegenstände ergingen sich die Goldschmiede begreiflicherweise in womöglich noch freieren Formen als bei der Herstellung von Geschirren und sonstigen größeren Arbeiten.

Zu den Schmucksachen müssen wir auch die ältesten Taschenuhren, die im 16. Jahrhundert erfundenen sogenannten Nürnberger Eier, zählen. Sie wurden an Kettchen als Halsschmuck getragen und gaben den Goldschmieden Veranlassung zu mannigfaltigen geschmackvollen Bildungen. Auch die Standuhren, welche um dieselbe Zeit aufkamen, wurden ein Gegenstand reichster künstlerischer Gestaltung. Die Wiener Schatzkammer besitzt eine ganze Menge solcher Werke; darunter verdient die hohe, in schönster Renaissancearchitektur aufgebaute Standuhr, welche Jeronymus Metsker zu Augsburg 1564 verfertigte, besondere Erwähnung (Abb. 507). Die unvergleichliche Sammlung von Prachtuhren, die hier vereinigt ist, verdankt ihr Zusammenkommen hauptsächlich Kaiser Rudolf II., der seine Neigungen den Künsten wie den mathematischen und physikalischen Wissenschaften in gleichem Maße zuwandte.

Die Pracht- und Kunstliebe dieses Herrschers ließ mehrere der allerausgezeichnetsten Künstler seiner Zeit in seine Dienste treten, und so ist es kein Wunder, daß gerade in Prag, wo er seine Residenz hatte, die Goldschmiedekunst eine Blüte erreichte, wie sie sonst nur selten vorkommt. Die Prager Arbeiten sind durch ihre Feinheit und Zierlichkeit ausgezeichnet. Sie bestehen meist aus Gold, Silber und Emaille, und Edelsteine werden nur sparsam angewendet. Ein Beispiel dieser Prager Goldschmiedekunst ist der Pokal in Abb. 506, der sich im Grünen Gewölbe zu Dresden befindet. Er ist ganz aus Gold gearbeitet und mit Emaille verziert. Die Figuren, welche den Deckel und den Fuß schmücken, sind Meisterwerke der Goldschmiedekunst.

gezeichnetsten Goldschmiedewerke der Renaissancezeit entstehen. Die jetzt als östreichische Kaiserkrone dienende „Hauskrone", welche Rudolf II. im Jahre 1602 herstellen ließ, mit ihrem reichen Schmuck von Juwelen, Schmelzwerk und getriebenen Goldreliefs, ist ein unübertreffliches Meisterwerk von geschmackvoller künstlerischer Bewältigung stofflichen Reichtums; und ebenbürtig steht der Krone der gleichzeitige Reichsapfel zur Seite. Unter den Goldschmieden, welche Rudolf in seiner Prager Residenz beschäftigte, ragt der Nürnberger Meister Krenberger hervor. Eine von diesem angefertigte Prunkschüssel mit zugehöriger Kanne (Abb. 508 u. 509), aus größtenteils vergoldetem Silber, mit geschnittenen Steinen, Perlen und Perlmutter geziert und mit trefflichen Figuren und mannigfaltigem sonstigem Schmuck bedeckt, gehört zu den allerprächtigsten unter den vielen herrlichen Prachtwerken des östreichischen Kaiserschatzes in der Hofburg zu Wien. Als gleich ausgezeichnete Schöpfung eines Augsburger Goldschmieds prangt in derselben Sammlung eine Prunkschüssel aus vergoldetem Silber mit getriebenem Bildwerk, welches den Raub der Europa darstellt, von Meister Christoph Lencker zu Augsburg (Abb. 510).

Keines andern deutschen Goldschmieds Name genoß und genießt so großen Ruhm wie derjenige Wenzel Jamnitzers, der als „Römisch Kaiserlicher Majestät Goldschmidt" gleichfalls für Rudolf II. arbeitete, der aber seine hohe Meisterschaft schon in viel früherer Zeit bewährte und bereits um die Mitte des Jahrhunderts bewundert und gefeiert war.

Abb. 506. Straußenei in vergoldeter Fassung.

Nürnberger Arbeit
aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.
Im Grünen Gewölbe zu Dresden.

Wenzel Jamnitzer war 1508 zu Wien geboren. Aber das Meisterrecht erwarb er in Nürnberg, und dort lebte und wirkte er bis an sein Ende. 1556 wurde er in

Abb. 507. Standuhr aus vergoldetem Kupfer.
Von Jeronymus Metsker aus dem Jahre 1561. In der kaiserl. Schatzkammer zu Wien.

den Großen Rat gewählt, und im Jahre 1571 erhielt er eine noch höhere Auszeichnung, indem er als einer der acht Vertreter der Zünfte dem patricischen Kleinen Rat beigeordnet wurde, eine Würde, mit welcher der Titel „Herr" verbunden war. Mit ihm zusammen arbeitete sein Bruder Albrecht. Der mehrgenannte Neudörfer, der beide Jamnitzer zu seinen Freunden zählte, preist deren demütig frommen Sinn, ihre brüderliche Einträchtigkeit und die liebevolle Fürsorge, welche sie ihren Eltern, die sie nach Nürnberg hatten kommen lassen, zuwendeten. „Sie arbeiten beide", berichtet er über ihre Thätigkeit, „von Silber und Gold, haben der Perspektiv und Meßwerk einen großen Verstand, schneiden beide Wappen und Siegel in Silber, Stein und Eisen. Sie schmelzen die schönsten Farben von Glas und haben das Silberätzen am höchsten gebracht; was sie aber von Tierlein, Würmlein, Kräutern und Schnecken von Silber gießen, und die silbernen Gefäße damit zieren, das ist vorhin nicht erhöret worden." Erhaltene Werke, welche als Schöpfungen Wenzel Jamnitzers beglaubigt sind, beweisen, daß derselbe durch höhere Leistungen ein Anrecht darauf erworben hat, als großer Meister und wahrer Künstler bewundert zu werden, als durch die naturnachahmenden Zierbildungen, welche den Nürnberger Schreibmeister in Entzücken versetzten. — Wenzel Jamnitzer starb am 15. Dezember 1588 und ward auf dem Johanniskirchhof zu Nürnberg bestattet. Sein Grab deckt eine schöne Erzplatte mit seinem Bildnis, seinem Wappen und sinnbildlichen Figuren, die im Jahre 1585, wahrscheinlich nach des Meisters eigenem Entwurf, angefertigt wurde (Abb. 511).

Unter den sicheren Werken Wenzel Jamnitzers steht an erster Stelle ein hoher Tafelaufsatz aus farbig ausgeziertem vergoldetem Silber, der im Jahre 1549 von der Stadt Nürnberg angekauft, 1806 aber veräußert wurde und sich jetzt in der Rothschildschen Sammlung zu Frankfurt befindet. Derselbe zeigt eine weibliche Gestalt, welche eine große Schale trägt, aus der eine Blumenvase

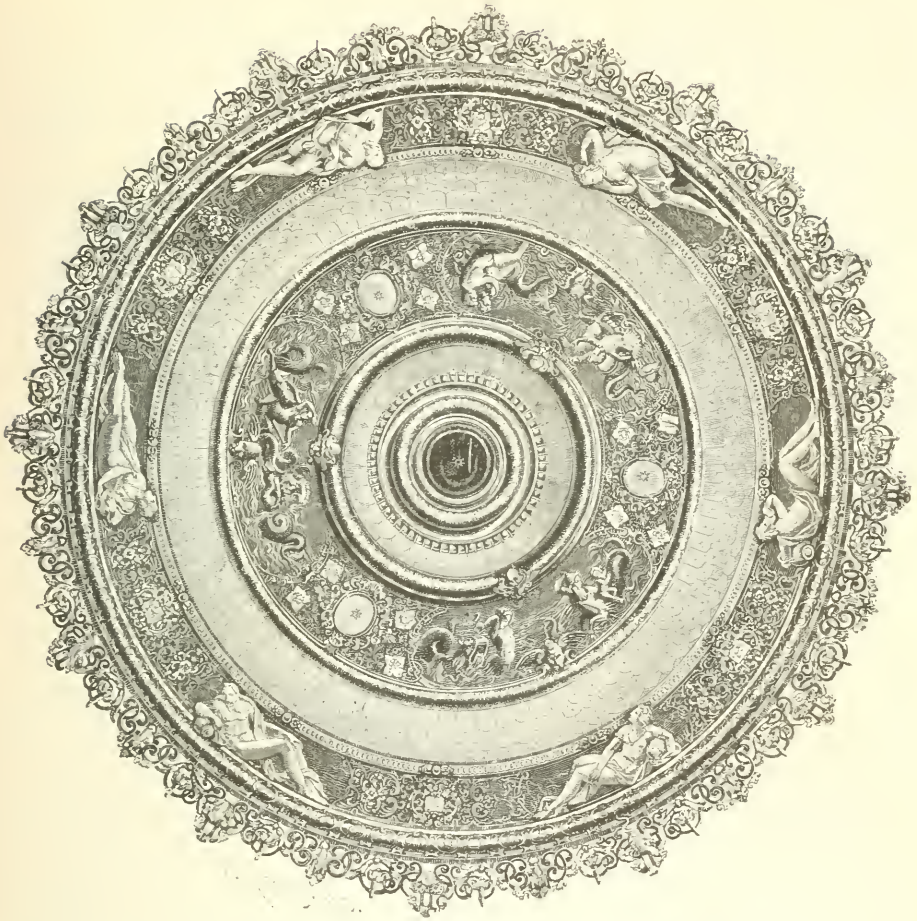


Abb. 508. Prunkschüssel aus Silber getrieben, teilweise vergoldet und mit Perlmutter belegt.
Von Krenberger in Nürnberg. In der kaiserl. Schatzkammer zu Wien.

emporsteigt; die Vase, die Schale und der als ein Stückchen Erdboden behandelte Fuß sind mit völlig naturgetreuen Kräutern und Blumen aufs reichste geschmückt. — Während bei diesem Werk die Fülle des unglaublich feinen Zierwerks den höchsten Reiz ausübt, zeichnet sich ein Tafelaufsatz im herzoglichen Museum zu Gotha durch einfache Großartigkeit aus; mit keinem andern Schmuck ausgestattet als einem doppelten Kranz von Wappen, von denen der eine bloß eingraviert, der andre mit Schmelzwerk gefüllt ist, lenkt er doch zwischen allen hier aufgestellten Prachtwerken durch die edle und kraftvolle Schönheit seiner Umrisse den Blick des Beschauers sofort auf sich. — Das Grüne Gewölbe zu Dresden besitzt ein herrliches Schmuckkästchen aus dem Jahre 1562. Die ver-

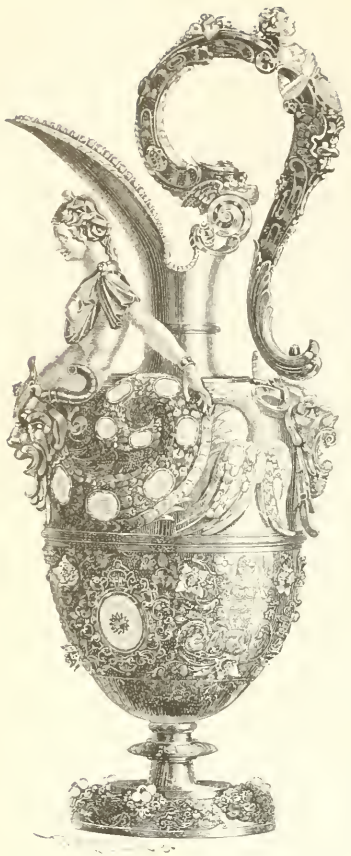


Abb. 509. Kanne aus Silber getrieben, größtenteils vergoldet, stellenweise mit Perlmutter belegt und mit geschnittenen Steinen und Perlen besetzt.

Von Krenberger in Nürnberg (letztes Viertel des 16. Jahrhunderts). In der kaiserl. Schatzkammer zu Wien.

goldete Silberbekleidung des auf vier Kristallkugeln ruhenden Kästchens bewegt sich in den Formen der antiken Baukunst: auf einem Sockelstreifen, der in seinen Gliederungen verschiedene antike Zierformen zeigt, stehen breite Pilaster, deren jeder durch eine flache Nische mit darinstehender Herme belebt wird; die Pilaster tragen einen Fries, der in der Weise des dorischen Stils mit sogenannten Dreischlitzen (Triglyphen) und in den Feldern zwischen diesen, den sogenannten Metopen, mit abwechselnden Stierschädeln und Rundschilden verziert ist. In den viereckigen Flächen, welche zwischen Sockel, Pilastern und Fries entstehen, sind Silberplatten mit Arabesken in durchsichtigem Schmelzwerk angebracht, die sich von einer Unterlage von dunklem Sammet prächtig abheben. Auf dem Deckel ruht eine in Silber gegossene weibliche Gestalt auf natürlichen Erzstufen, die eine vergoldete Inschrifttafel trägt; zu ihren Füßen erblickt man kleine Tiere, die nach der Natur abgegossen zu sein scheinen, und eine ebenso naturgetreue Pflanze in einer Kristallvase (Abb. 512). — Ein ähnlicher, aber größerer und noch reicherer Schmuckkasten in derselben Sammlung, den Kurfürst Christian I. als ein Weihnachtsgeschenk für seine Gemahlin in Nürnberg kaufte, und der schon im Jahre 1589 der kurfürstlichen Kunstkammer, welche den Grundstock des Grünen Gewölbes bildet, einverleibt wurde, trägt zwar nicht, wie der vorerwähnte, die Marke Wenzel Jamnitzers, ist aber unzweifelhaft gleichfalls eine Schöpfung dieses Meisters, hat auch von jeher dafür gegolten. Das Ganze ist hier noch entschiedener wie dort als eine Art von Gebäude gedacht, nach dem von der mittelalterlichen Goldschmiedekunst bei Reliquienschreinen angenommenen Grundsatz; der Deckel bildet das Dach. Der Kasten, der wieder auf Kristallkugeln ruht, besteht seinem Kern nach aus schwarzgebeiztem Holz, das stellenweise mit Perlmutter belegt, zum größten Teil aber ganz mit der köstlichsten architektonischen, ornamentalen und figürlichen Goldschmiedearbeit bedeckt ist. Schon der Sockel ist aufs reichste verziert und durch senkrechte Streifen mit hermenartigen Gestalten in Felder zerlegt. Darüber erhebt sich ein Bau von dorischen Säulen aus Silber, die auf hohen Untergestellen stehen und wieder einen Triglyphenfries tragen; von den Wandfeldern

Abb. 510. Getriebene Schüſſel aus vergoldetem Silber mit Bildwerk: Raub der Europa.
Von Chriſtoph Lencker in Augsburg (Anfang des 17. Jahrh.). In der kaiſerl. Schatzkammer zu Wien.

zwiſchen den Säulen iſt eins um das andre mit einer Niſche verſehen, die von einem Säulchenpaar mit Halbkreisbogen eingerahmt wird und eine weißſilberne Figur einſchließt — die zehn meiſterhaft ſchönen Figuren, welche ſo an den vier Seiten des Kaſtens angebracht ſind, ſtellen Tugenden vor —; kleinere Standbildchen erſcheinen auch in den übrigen Wandfeldern zwiſchen der Fülle des prächtigſten, durch Juwelen bereicherten vergoldeten Zierwerks. Nicht minder reich und ſchön iſt das Dach geſchmückt, an deſſen vier Ecken Drachen lagern, und das ſich in mehreren Abſätzen erhebt; an ſeinen ſchrägen Flächen iſt jederſeits ein Flachbildchen angebracht — Darſtellungen der vier Elemente; oben lagert wieder auf Erzſtufen eine weibliche Geſtalt; mit dem Stabe, den ſie in der Hand hält, zeigte ſie urſprünglich auf einer (jetzt nicht mehr vorhandenen) durch ein Uhrwerk gedrehten Kugel die Stunden an. Die bewunderten ſilbernen Naturabgüſſe von Pflanzen und kleinen Tieren — Eidechſen, Fröſchchen, Heuſchrecken — fehlen auch hier nicht zwiſchen den mannigfaltigen Ziergebilden (Abb. 513). — Von den übrigen Werken des Meiſters ſei noch der im königs

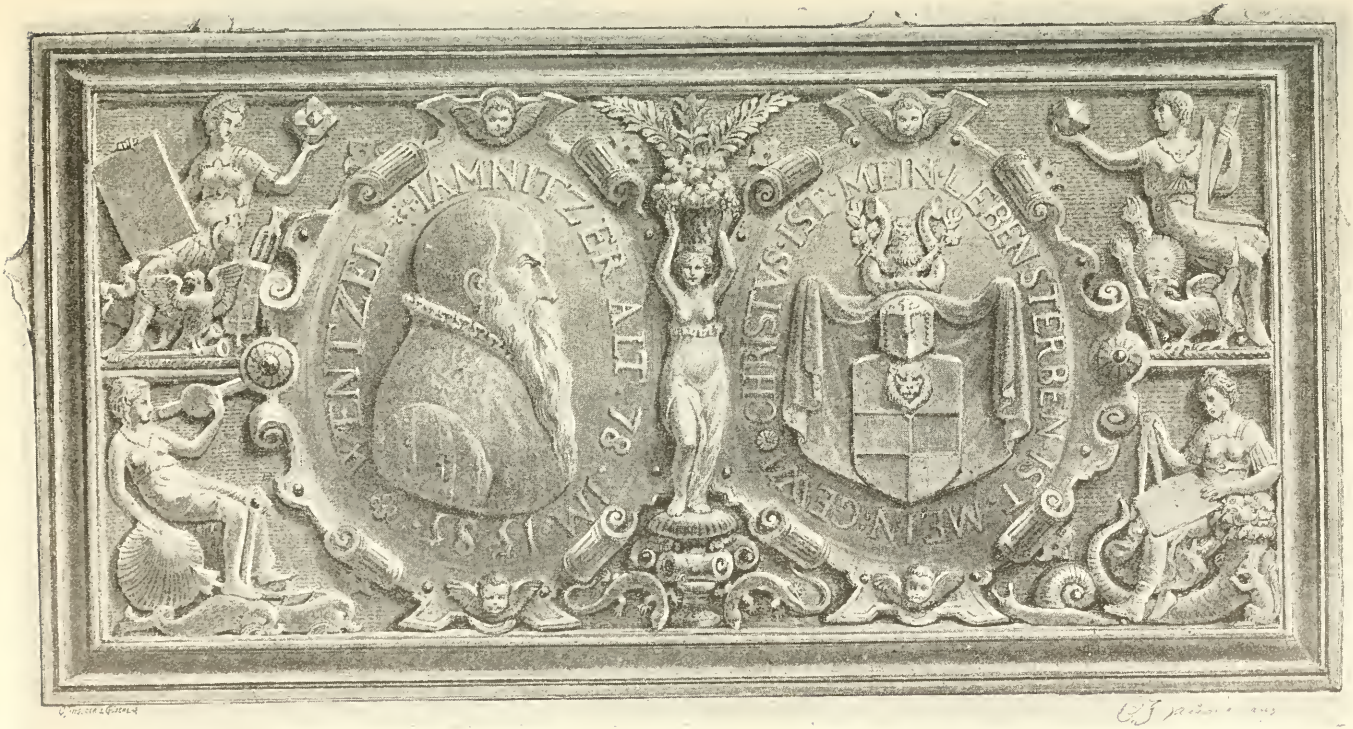


Abb. 511. Eherne Grabplatte vom Grabe Wenzel Jamnitzers auf dem St. Johanniskirchhofe zu Nürnberg.

Abb. 512. Schmuckkästchen von Wenzel Jamnitzer, 1562.
Im Grünen Gewölbe zu Dresden.

lichen Schloß zu Berlin befindliche Prachtpokal erwähnt, der am Fuße vier Fürstenfiguren, am Schaft vier Tugenden, am Gefäß vier Städtewappen und auf dem Deckel die Gestalt Rudolfs II. zeigt (Abb. 514). — Wenzel Jamnitzers größte Arbeit, der für Kaiser Maximilian II. angefertigte „Lustbrunnen", ein 10 Schuh hoher und 5 Schuh breiter Tafelaufsatz mit Automatenwerk und Springbrunnen, ist leider um die Mitte des vorigen Jahrhunderts eingeschmolzen worden; nur die nicht aus Edelmetall, sondern aus vergoldetem Messing angefertigten Figuren der vier Jahreszeiten sind von diesem einst aufs höchste bewunderten Werk übrig geblieben und werden in der Wiener Schatzkammer aufbewahrt.

Von Wenzels Bruder Albrecht Jamnitzer besitzt das Grüne Gewölbe eine ausgezeichnet schöne Silberfigur der Daphne, die sich in einen Lorbeerbaum verwandelt; die Zweige des Baumes sind durch Korallenäste gebildet.

Neudörfer berichtet, daß die Söhne der beiden Jamnitzer gleich ihnen „mit Kunst und Gnade begabt" waren. Von einem dieser jüngeren Jamnitzer, Christoph mit Namen (geboren 1563, gestorben 1618), sind mehrere Werke erhalten, welche bekunden, daß er ein würdiger Nachfolger seines Vaters und seines Oheims war. Die kaiserliche Schatzkammer zu Wien besitzt von ihm eine große Prachtschüssel, welche in der Mitte den Triumph Amors in figurenreicher Darstellung, am Rande sehr fein in Gravierung ausgeführte Bildchen aus Ovids Verwandlungen zeigt (Abb. 515). Auch eine unvergleichlich schöne Kanne in derselben Sammlung wird ihm zugeschrieben, welche mit vier sinnbildlichen Reliefs und mit emaillierten Fruchtschnüren und sonstigem prächtigem Zierwerk, sowie an Deckel, Henkel und andern Stellen mit frei gearbeiteten Figuren prächtig geschmückt ist (Abb. 516). — Im Berliner Gewerbemuseum befindet sich von Christoph Jamnitzer ein Tafelaufsatz in Gestalt eines von einem Mohren gelenkten Elefanten, der auf dem Rücken einen Turm mit fünf Kriegern trägt.

Abb. 513. Der große Schmuck- und Toilettenkasten von Wenzel Jamnitzer.
Im Grünen Gewölbe zu Dresden.

Bei den Gegenständen zu gottesdienstlichem Gebrauche hielt die Goldschmiedekunst länger an den überlieferten gotischen Formen fest, als bei den weltlichen Prunkgeräten. Die beiden von dem Nürnberger Meister Hans Krug dem jüngeren im Jahre 1518 angefertigten monstranzartigen Reliquienbehälter, welche zu den Kleinodien des römisch-deutschen Reichs gehören und sich mit diesen in der Wiener Schatzkammer befinden, sind noch ganz gotisch. Aber auch viel spätere Werke, wie der für den Kölner Erzbischof Johann Gebhard Graf von Mansfeld (1558—62) angefertigte mit Schmelzwerk und Juwelen besetzte Meßkelch und das dazu gehörige Meßkännchen, zwei im Grünen Gewölbe befindliche herrliche Meisterschöpfungen rheinischer Goldschmiedekunst, gleichen in der Gesamtgestalt noch durchaus gleichartigen gotischen Arbeiten. Das kaiserliche Taufgeschirr freilich in der Wiener Schatzkammer — ein großes Becken (Abb. 517) nebst wundervoll geformter Kanne aus getriebenem Gold mit reichem Emailschmuck, vom Jahre 1571, und ein vielleicht noch etwas älteres kleineres goldenes Kännchen von entzückender Schönheit der Gestalt und des Schmucks (Abb. 518) — gehört durchaus dem neuen Stil in seiner reichsten Ausbildung an. Aber in andern Fällen finden wir bis weit in das 17. Jahrhundert hinein bei kirchlichen Geräten Anklänge an die Kunst des gotischen Zeitalters. In eigentümlicher und reizvoller Weise wußte einer der ausgezeichnetsten Goldschmiedekünstler der Spätzeit des 16. Jahrhunderts, der westfälische Meister Anton Eisenhut, die Gotik mit der Renaissance zu verschmelzen.

Abb. 514. Pokal, silbervergoldet mit Schmelzwerk.

Von Wenzel Jamnitzer um 1580. Auf dem Deckel die Figur des Kaisers Rudolf II. und der vier Stifter des Pokals mit den Wappen von Würzburg, Bamberg, Salzburg und der Pfalz. Auf dem Kelch die Wappen von Nürnberg, Augsburg, Brandenburg und Rotenburg, von weiblichen Gestalten gehalten. Am Schafte eine weibliche Figur viermal wiederholt. Im königl. Schloß zu Berlin.

Anton Eisenhut (Eisenhoit, Iserenhodt) wurde im Jahre 1554 zu Warburg an der Diemel, wo sein elterliches Haus noch steht, geboren. Er soll in dem benachbarten Kassel das Kupferstechen erlernt haben und begab sich schon in früher Jugend zu weiterer Ausbildung nach Rom. In den siebziger und achtziger Jahren war er hier vornehmlich als Kupferstecher thätig und erwarb sich den Beifall großer Kunstkenner; 1581 stach er das Bildnis des Papstes Gregor XIII. In die Heimat zurückgekehrt fand er als Goldschmied lohnende Beschäftigung bei dem Paderborner Fürstbischof Dietrich von Fürstenberg; aus dessen Nachlaß stammen die erhaltenen Werke des Meisters. Auch für des Bischofs Bruder Kaspar von Fürstenberg war er thätig; diesem lieferte er in den neunziger Jahren nicht nur Schalen, Pokale und andre Kostbarkeiten aus Gold und Silber, sondern auch einen Entwurf zu einem Teppich. Unter Eisenhuts Kupferstichen

Abb. 515. Getriebene Schüssel aus vergoldetem Silber.
Von Christoph Jamnitzer. In der kaiserl. Schatzkammer zu Wien.

zeichnen sich einige treffliche Bildnisse in reicher Umrahmung aus. Das letzte bekannte Datum aus seinem Leben ist die Jahreszahl 1603 auf einem für den genannten Bischof in Kupfer gestochenen Bücherzeichen.

Die einzigen sicheren Goldschmiedearbeiten Eisenhuts befinden sich im Besitze des Grafen Fürstenberg zu Herdringen: ein Meßkelch, ein Altarkreuz, ein Weihwasserbecken mit zugehörigem Sprengwedel und zwei Einbände gottesdienstlicher Bücher. Ein zu dem nämlichen Silberschatz gehöriges Weihrauchfaß mit turmartig aufgebautem Deckel ist so vollständig im Sinne der späten Gotik erdacht, daß man die Urheberschaft des Warburger Meisters in Zweifel ziehen darf, zumal dasselbe nicht wie die übrigen Geräte mit einer Inschrift versehen ist. Aber auch der mit der Namensinschrift Eisenhuts und der Jahreszahl 1588 bezeichnete Kelch hat im wesentlichen gotische Form; sein juwelengeschmückter Knauf ist ganz nach gotischer Weise in Gestalt einer mit Streben besetzten und mit Standbildchen geschmückten Architektur gebildet, aber die Einzelformen dieser Architektur sind diejenigen der voll entwickelten Renaissance. Gar nichts Gotisches

zeigen der Weihkeſſel und die Bücherdeckel. Sehr bedeutend iſt der figürliche Schmuck der Werke, namentlich die reichen, maleriſch gedachten Kompoſitionen der in mäßig erhabener Arbeit vortrefflich ausgeführten Reliefbilder; allerdings läßt ſich nicht verkennen, daß unſer Meiſter ſich etwas zu ſtark von der italieniſchen Kunſt hat beeinfluſſen laſſen, daß er in dem Beſtreben, jene nachzuahmen, viel Unmittelbarkeit der Empfindung eingebüßt hat: häufig iſt einer ſchönen oder für ſchön gehaltenen Stellung zuliebe die Natürlichkeit geopfert. Auf dem ſechspaßförmigen Fuß des Kelchs erblicken wir ſechs Darſtellungen aus dem Alten Teſtament, Vorbilder des Abendmahls, des Opfertodes und der Auferſtehung Chriſti: Iſaaks Opferung, Jonas vom Fiſch ausgeſpieen, das Mannaſammeln in der Wüſte, Moſes ſchlägt Waſſer aus dem Felſen, die Errichtung der ehernen Schlange, das jüdiſche Paſſamahl. Der Weihkeſſel zeigt innen auf dem Boden den Durchgang durch das Rote Meer, außen vier Begebenheiten aus dem Neuen Teſtament, bei denen das Waſſer eine Rolle ſpielt: die Taufe Chriſti, Chriſtus und die Samariterin am Jakobsbrunnen, Chriſtus und Petrus auf dem Meere, die Taufe des Mohrenkämmerers durch Philippus; dieſe Bilder ſind von rein renaiſſancemäßigen, reichen und ſehr geſchmackvollen Umrahmungen eingefaßt. Auch der Stiel des Weihwedels iſt mit Figuren und Zierwerk reich geſchmückt. An den Bucheinbänden iſt die Außenſeite eines jeden Deckels vollſtändig mit Silberblech überzogen, das in getriebener Arbeit verſchiedenartige Figurendarſtellungen zwiſchen außerordentlich ſchönen Umrahmungen in geſchmackvollſter Anordnung enthält. Bei dem kleineren der beiden Bücher, einem Kölner Meßbuch, zeigt die Vorderſeite des 1582 angefertigten Einbands das Oſterlamm und die ſinnbildlichen Figuren von Frühling und Sommer, die Rückſeite das Abendmahl

Abb. 516. Getriebene Kanne aus vergoldetem Silber.

Vermutlich von Chriſtoph Jamnitzer. In der kaiſerl. Schatzkammer zu Wien.

Abb. 517. Kaiserliches Taufbecken aus getriebenem Gold mit Schmelzverzierungen.

(Geschenk der Landschaft Kärnten an Maria von Bayern zu ihrer Vermählung mit Karl II., Erzherzog zu Steier, am 11. September 1571.) In der kaiserl. Schatzkammer zu Wien.

und die Figuren von Herbst und Winter — die Jahreszeiten sind hier angebracht, weil das Buch die Meßgebete für das ganze Jahr umfaßt —; das größere, ein römisches Pontificale, d. h. Meßbuch für das feierliche Bischofsamt, ist auf der Vorderseite mit einer Darstellung der Anbetung des goldenen Kalbes und den Bildern der vier Kirchenväter, darunter mit dem Wappen des Fürstbischofs Dietrich von Fürstenberg geschmückt, auf der Rückseite zeigt es zwischen den Bildern der vier Evangelisten die Jungfrau mit dem Kinde, von Engeln umschwebt und vom Papste angebetet, darunter eine Engelgruppe und die allegorischen Gestalten der beiden Flüsse des Paderborner Bistums, Lippe und Diemel. Der Rückenbeschlag ist bei beiden Büchern aus nebeneinander gelegten

Silberdrähten gebildet. Das Hauptprachtstück des ganzen kostbaren Schatzes ist das Kreuz. Der länglich-vierpaßförmige Fuß desselben zeigt in feinster Einfassung von echtem Renaissancegeschmack vier ausgezeichnete Reliefs mit der Darstellung der Schöpfung und des Sündenfalles (Abb. 519); der von dem Fuß aufsteigende eckige Untersatz des eigentlichen Kreuzes ist nach gotischer Art gebildet; er endigt in einem geschweift spitzbogigen Kapellchen, dessen Öffnungen vollrund gearbeitete Gruppen und Einzelfiguren füllen (Abb. 520); über dem Dach dieses Kapellchens erhebt sich das eigentliche Kreuz mit der trefflich ausgeführten Gestalt des Gekreuzigten; es ist an den vier Balkenenden mit Vierpässen geschmückt, in denen zwischen spätgotischem Laubwerk die Evangelistenzeichen erscheinen, und an den Rändern mit durchbrochenen Verzierungen besetzt, die zwischen gotischem Blatt- und Maßwerk und zwischen Arabesken im neuzeitlichen Geschmack die Mitte halten (Abb. 520). Die Inschrift des Kreuzes gibt das Jahr 1589 als dasjenige der Entstehung an. — Außer diesen Gegenständen werden mit Bestimmtheit als Werke Eisenhuts angesehen ein Kußtäfelchen im Besitze des Freiherrn von Fürstenberg zu Borbeck, der Fuß eines Kruzifixes zu Soest und ein Schützenkleinod aus Warburg im Berliner Gewerbemuseum, wo sich auch von den übrigen genannten Arbeiten des Meisters genaue Nachbildungen befinden.

Abb. 518. Goldenes mit Schmelzwerk und Rubinen verziertes Kännchen. Zum kaiserlichen Taufzeug gehörig (Mitte des 16. Jahrhunderts). In der kaiserl. Schatzkammer zu Wien.

Die Verzierung von Bucheinbänden beschäftigte in der Renaissancezeit noch ziemlich häufig die Goldschmiede. Wenn auch eine vollständige Bekleidung der Deckel mit Silber, wie wir sie bei den Eisenhutschen Bänden finden, eine Seltenheit war, so war es doch allgemein beliebt, die übrigens mit Leder bezogenen und durch reiche und geschmackvolle Pressung — zum Teil mit Anwendung von Vergoldung — geschmückten Buchdeckel an den Ecken durch Silberbeschläge zu verstärken; hier sowohl wie an den Schließen entfaltete die Goldschmiedekunst ihre ganze Geschicklichkeit in der Herstellung feinster, nicht nur ornamentaler sondern auch figürlicher Arbeit. Ein in seiner Art einziges Kleinod ist der wunderbar zart und reizvoll gearbeitete Deckel eines kleinen Stammbüchleins im Museum zu Gotha, aus Gold, Juwelen und Schmelzwerk; fälschlich wird dieses in Formen und Farben fast überreiche Kunstwerk dem Benvenuto Cellini zugeschrieben, dasselbe wurde vielmehr im Auftrag des Kurfürsten August von Sachsen (1553—86) wahrscheinlich durch einen Dresdener Meister ausgeführt.

Abb. 519. Flachbildwerk vom Fuß des Kruzifixes von Anton Eisenhut.
Im gräflich Fürstenbergschen Silberschatz zu Herdringen.

Vielfach arbeiteten die Goldschmiede mit den Plattnern oder Harnischmachern zusammen. In welchem Maße die eisernen Rüstungen ein Gegenstand künstlerischer Ausschmückung wurden, zeigen uns in besonders zahlreichen und prächtigen Beispielen die von Erzherzog Ferdinand von Tirol (1529—95) begründete, nach ihrem ursprünglichen Aufbewahrungsort, dem Schloß Ambras in Tirol benannte Ambraser Sammlung zu Wien und das Historische Museum zu Dresden. Die Rüststücke wurden durch Silbereinlagen und Vergoldung in mannigfaltigen Formen verziert. Nicht selten erhielten sie auch reichen Figurenschmuck in getriebener Arbeit. Auch wurden sie von den Kupferstechern häufig mit eingeätztem Zier- und Bildwerk bedeckt. Diese letztere Verzierungsweise wurde so beliebt, daß sich zu ihrer Herstellung ein eignes Kunsthandwerk, das der Ätzmaler, ausbildete. In Nürnberg und Augsburg, den Hauptsitzen der Goldschmiedekunst,

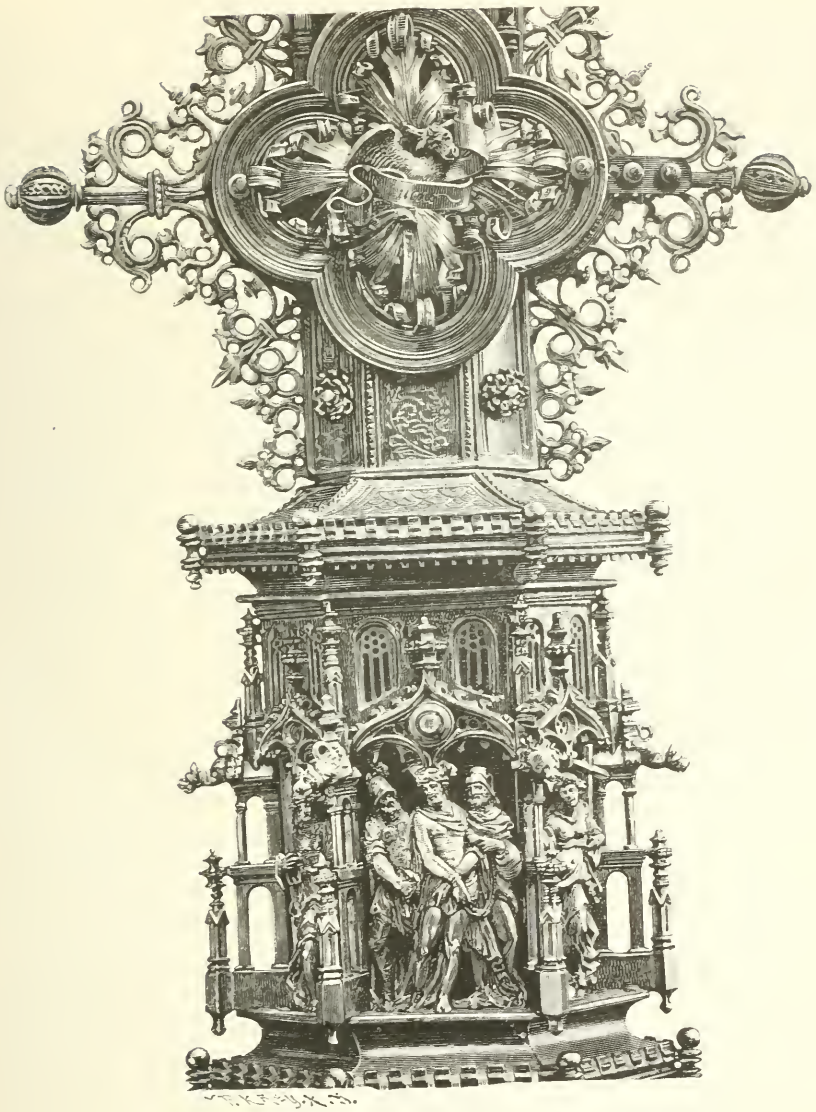


Abb. 520. Oberteil des Unterſatzes, mit vollrunder Darſtellung des Ecce homo, und unteres Ende des Kreuzes von Anton Eiſenhuts Kruzifix.

blühte auch dieſes Gewerbe vorzugsweiſe, ſowie dasjenige der Plattner ſelbſt, deren Zunft gleichfalls manche wahre Künſtler zählte (Abb. 521 u. 522).

Augsburg eigentümlich war ein Gewerbe, welches darin beſtand, daß ſich Goldſchmiede und Kiſtler (Kaſtenmacher) zur Herſtellung künſtleriſch ſchöner Werke

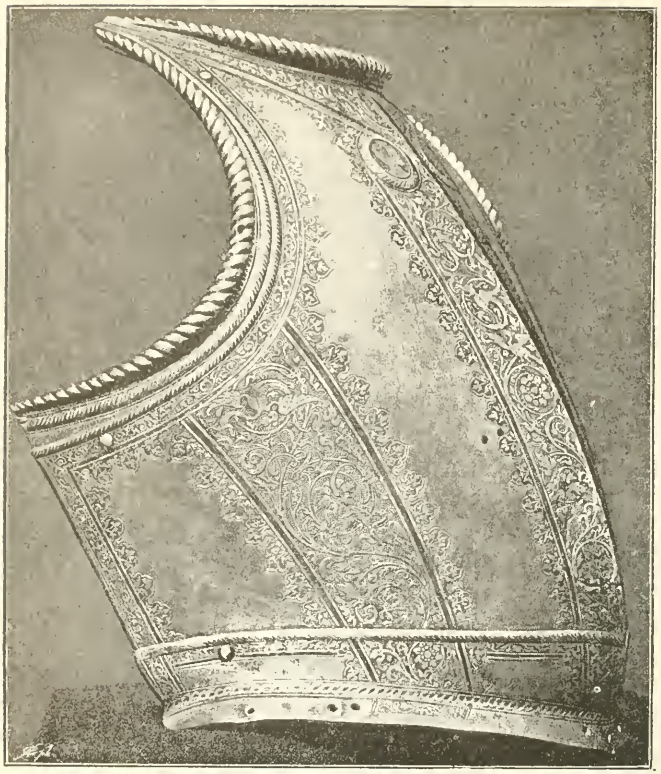


Abb. 521. Vorderteil eines Brustharnisch aus dem 16. Jahrhundert.

Verzierungen geätzt, graviert und teilweise vergoldet. Im Historischen Museum zu Dresden.

vereinigten. Toilette-schränkchen oder „Kabinette", Schreibtische, Hausaltärchen und sonstige Ziermöbel wurden aus Ebenholz künstlich und zierlich aufgebaut, mit Beschlägen in Architektur- und Ornamentformen, mit Reliefbildern und vollrunden Figuren von Silber, bisweilen auch noch mit Schildpatteinlagen, Edelsteinen und sonstigen Zuthaten, im Äußern sowohl wie im Innern der kleinen Fächer und Lädchen reich und reizvoll geschmückt (Abb. 523 u. 524). An einem solchen Möbel arbeitete bisweilen eine ganze Anzahl von Künstlern und Kunsthandwerkern im Auftrage eines Unternehmers. Das berühmteste derartige Werk ist der Pommersche Kunstschrank im Gewerbemuseum zu Berlin, der für Herzog Philipp II. von Pommern gemacht und im Jahre 1617 vollendet wurde (Abb. 524). Ein dazu gehöriges Ölgemälde, das ebenso wie die beinahe vollständig erhaltenen, aus Edelmetall hergestellten und aufs zierlichste geschmückten mannigfaltigen Gebrauchsgegenstände und Spielereien, welche den ursprünglichen Inhalt des Schrankes ausmachten, in der nämlichen Sammlung aufbewahrt wird, stellt die Übergabe des Kunstwerkes an den Besteller vor; da sehen wir die sämtlichen Mitarbeiter abgebildet: den Augsburger Patricier Hainhofer, der das Ganze erdacht und die Ausführung geleitet hat, den Tischler Ulrich Baumgartner, die Goldschmiede, Maler, Bildhauer, Kupferstecher, Schlosser, Drechsler, Uhrmacher und alle die andern Meister, welche bei der Herstellung und Ausschmückung des Werkes thätig gewesen sind. Der ganze Schrank ist ein hoher Aufbau, der außer mit den köstlichsten Ziergebilden mit malerischem und plastischem Figurenschmuck glänzend

ausgestattet und mit Juwelen und Schmelzwerk — dieses von ausländischer Arbeit, aus Limoges — besetzt ist. Die Figurendarstellungen versinnbildlichen die Künste und Wissenschaften; im Innern beziehen sie sich auf den Inhalt der einzelnen Kästchen; auf der Spitze des Aufbaues ist der Parnaß mit dem Pegasus dargestellt — daß die beiden Namen mit P anfangen, soll im Sinne der spielenden Gelehrsamkeit jener Zeit an das zweimalige anlautende P in Philippus Pommeranus erinnern. Die Rückseite schließt ein Orgelwerk ein, das mit Buchsbaumschnitzereien bedeckt ist, welche die Thaten des Herkules zum Gegenstand haben.

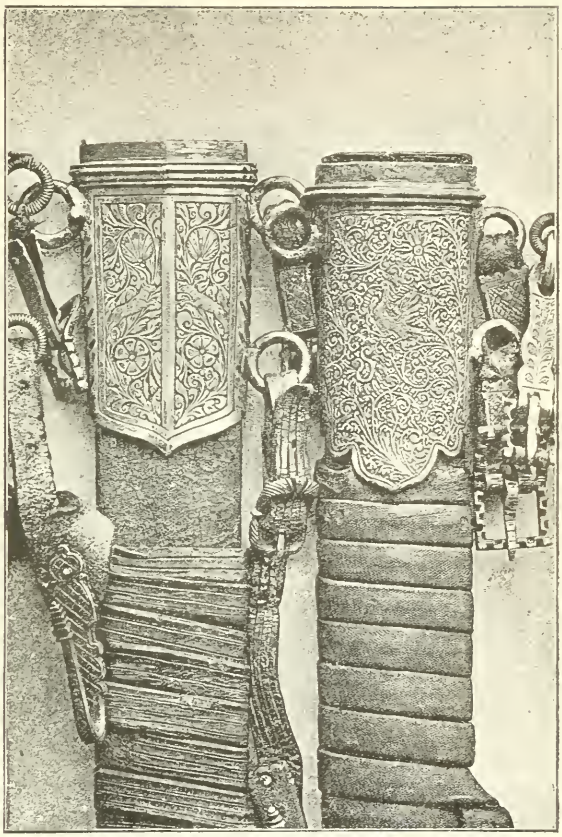


Abb. 522. Geätzte Scheidenbeschläge aus dem 16. Jahrhundert. Im Historischen Museum zu Dresden.

Auch ohne Mitwirkung der Goldschmiedekunst wußten Kistler und Tischler ihre Arbeiten wahrhaft künstlerisch zu gestalten. Im architektonischen Aufbau, in Ausschmückung durch Einlagen aus verschiedenfarbigen Stoffen, namentlich aus verschiedenen Holzarten, die in den mannigfaltigsten Zierformen ausgeschnitten wurden (Intarsia), in reicher figürlicher und ornamentaler Schnitzerei, überall bewiesen sie einen mustergültigen Geschmack (Abb. 525 u. 526). Es gibt wohl kaum ein Möbel aus jener Zeit, das ohne künstlerischen Wert wäre. Das 16. Jahrhundert besaß einen so bewundernswürdigen Schönheitssinn, eine so allgemeine Freude an der Kunst und ihren Werken, daß es in dieser Beziehung nur mit dem klassischen Altertum zu vergleichen ist. Die Kunst bemächtigte sich aller Gegenstände, und was sie erfaßte, mochte es auch das Kleinste und Unbedeutendste sein, bearbeitete sie mit voller Liebe und Vertiefung. So gibt es zum Beispiel Damenbrettspiele, bei denen Kasten und Spielsteine mit figürlichen Schnitzereien geschmückt sind, deren jeder nicht bloß eine künstliche Arbeit sondern ein wirkliches Kunstwerk ist. Es war ein wohlberechtigtes Selbstgefühl, wenn die Verfertiger solcher Werke dieselben bisweilen mit ihrem Namen bezeichneten.

Bei monumentalen Schreinerarbeiten, bei solchen, die den ständigen Schmuck eines bedeutenden oder anspruchsvollen Raums zu bilden bestimmt waren, ver-

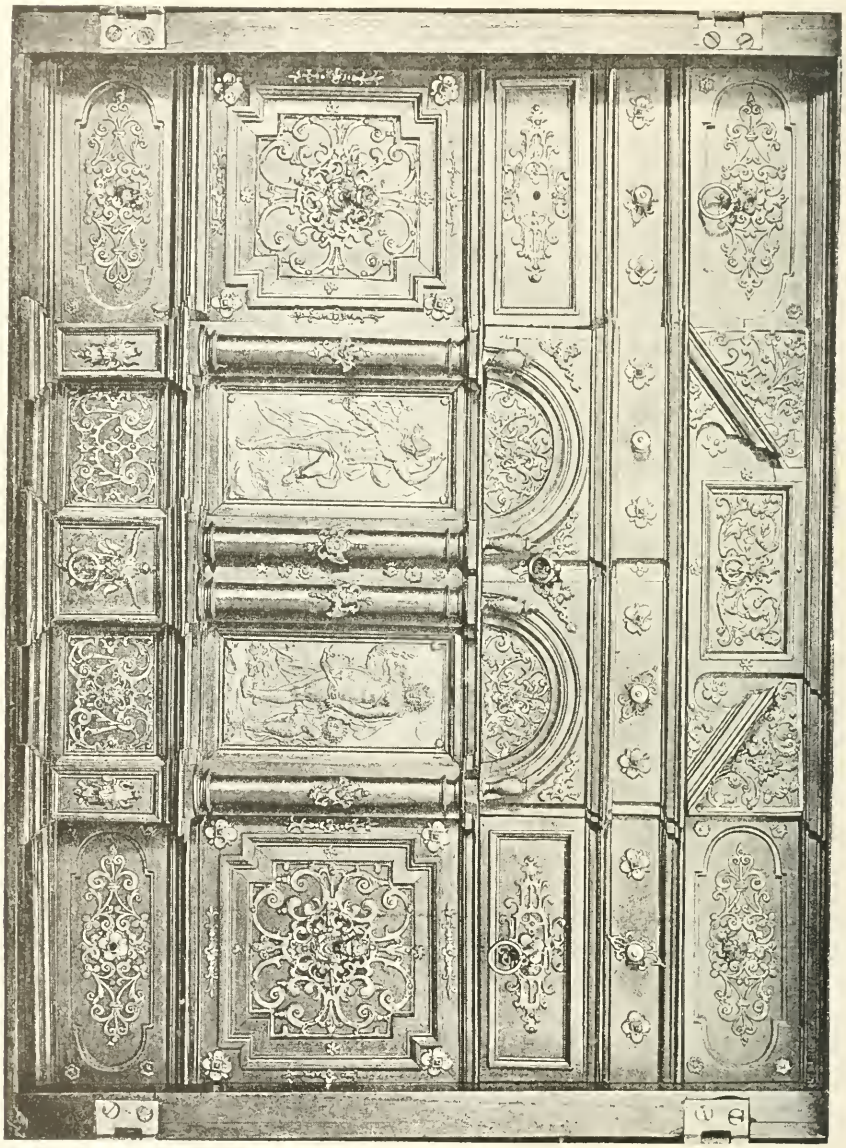


Abb. 529. Vorderseite eines im Historischen Museum zu Dresden befindlichen Schmuckschränkchens aus Holz und Silber (Anfang des 17. Jahrhunderts), nach Öffnung der äußeren Thüren.

wischte sich vollends die Grenze zwischen Kunst und Handwerk. Derartige Prachtstücke erhielten jetzt einen so reichen Figurenschmuck von so hoher Formvollendung,

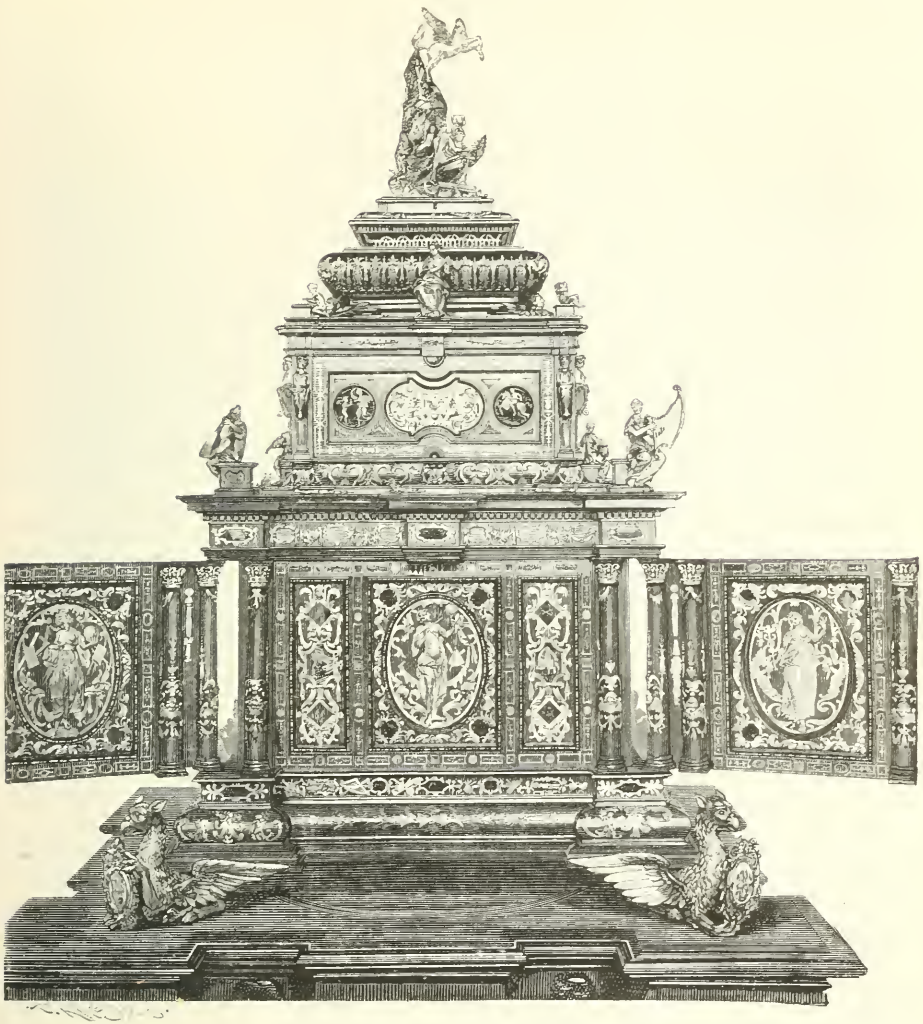


Abb. 524. Der „Pommerſche Kunſtſchrank".

Angefertigt zu Augsburg durch den Kiſtler Ulrich Baumgartner, den Goldſchmied David Attemſtetter und verſchiedene andre Goldſchmiede, vollendet 1617. Im Gewerbemuſeum zu Berlin.

daß in ihnen Schreinerhandwerk und Bildhauerkunſt zu unlösbarer Einheit verſchmolzen erſcheinen. Das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts iſt die Zeit, welche auf dieſem Gebiet beſonders großartige Schöpfungen hervorgebracht hat. Vor allem kommen hier die Chorſtühle in Betracht, die ja auch in älterer Zeit häufig ein Gegenſtand reichſter künſtleriſcher Behandlung waren. Wenn bei dieſen ſchon früher die Wangen, die Lehnen und die Unterſeiten der Klappſitze mit Figuren geſchmückt wurden, ſo entfaltete ſich jetzt, bei der herrſchenden

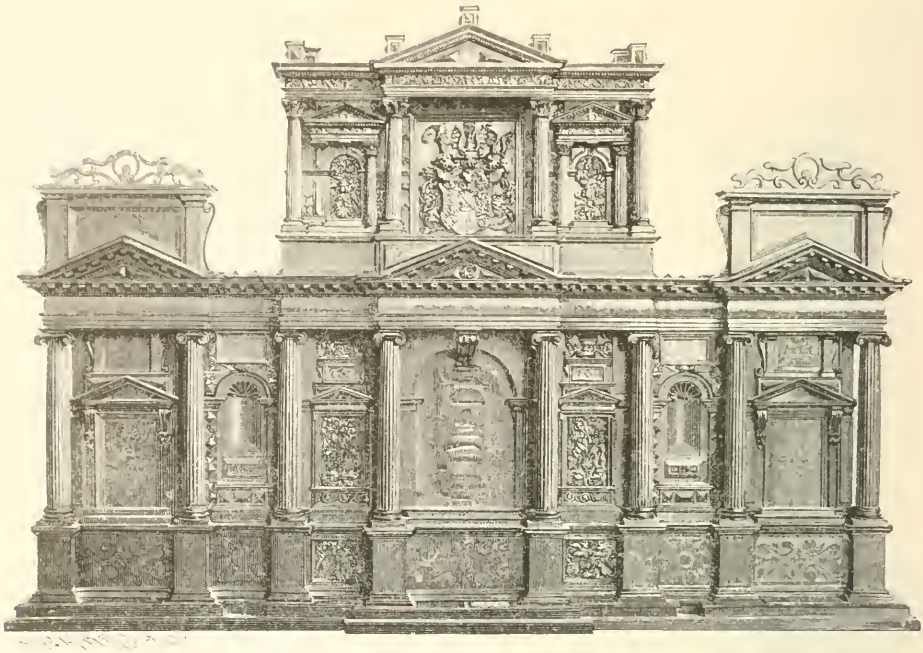


Abb. 525. Schreibpult vom Jahre 1554.

Bezeichnet Christof Muller aus Babenhausen, Tischlergeselle zu Sondershausen 1554. — Vorderseite, eine Renaissancefassade darstellend. Die Felder teils mit Schnitzerei, teils mit eingelegter Arbeit gefüllt. An den beiden Seiten ist die Architektur fortgesetzt. Die Pultplatte und die Schubladen im Innern sind auch mit eingelegter Arbeit geschmückt. Berliner Kunstgewerbe-Museum.

Vorliebe für ornamentale Verwendung der menschlichen Gestalt, an diesen Stellen ein überschäumendes Leben. Eine besondere Rolle spielten dabei die namentlich in den letzten zwei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts allgemein beliebten Grotesken, abenteuerliche Mischbildungen von menschlichen und tierischen Formen und freiem Ornament. Die hohen Rücklehnen des Gestühls wurden durch Halbsäulen oder Pilaster von antiker Bildung gegliedert, die nach antiker Art ein gerades Gebälk trugen. Wenn man die Rücklehnen mit einem überhängenden Baldachin abschloß, so wurde auch dieser in den Formen solchen Gebälks gebildet; derselbe erhielt dann wohl eine Bekrönung aus freistehenden Figuren und aus phantastisch ausgeschnittenen Rahmen mit Medaillons; Knäufe und hängendes Zierwerk von fein gestalteten Umrissen schmückten seinen unteren Saum. Die Flächen zwischen den Pilastern oder Säulen wurden, falls sie nicht etwa zur Aufnahme reich behandelter Wappen dienten, durch eine Nischen- und Felderteilung belebt. Bei den Stützen selbst wurde es gebräuchlich, deren Erscheinung dadurch zu bereichern, daß man das untere Drittel ihres Schaftes mit figürlichem und ornamentalem Reliefwerk umkleidete. Gern verwendete man auch an manchen Stellen menschliche Figuren als Gebälkträger, nach Art der antiken Karyatiden;

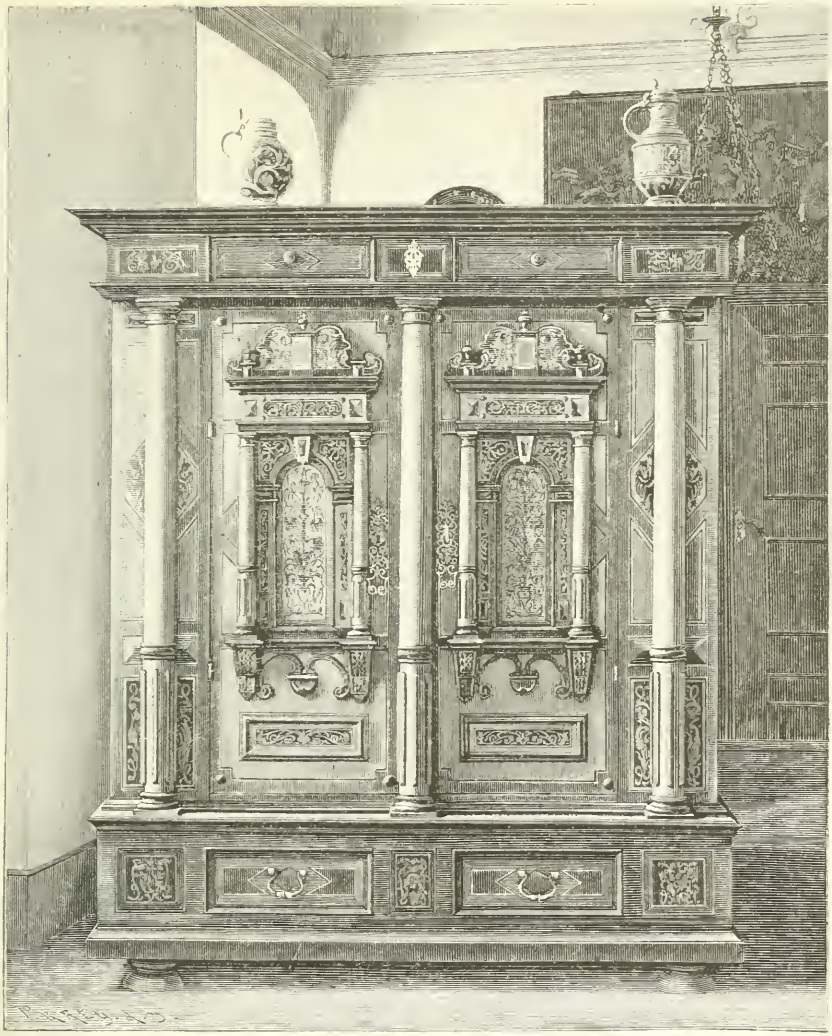


Abb. 526. Intarsienschrank (um 1580).

meistens wurden diese in der schon von Holbein in die deutsche Kunst eingeführten Gestalt von Hermen (vgl. Abb. 401) gebildet, als Halbfiguren, die aus einem sich von unten nach oben verbreiternden Schaft hervorgehen. — Wohl die schönsten Chorstühle, die Deutschland aus der Renaissancezeit besitzt, sind die um 1580 entstandenen aus der abgerissenen St. Gangolfskirche zu Mainz, welche sich jetzt, leider nicht ganz vollständig erhalten, in der St. Nikolauskapelle am dortigen Dom befinden (Abb. 527, 528, 529). — In derselben Weise wie die Chorstühle wurden

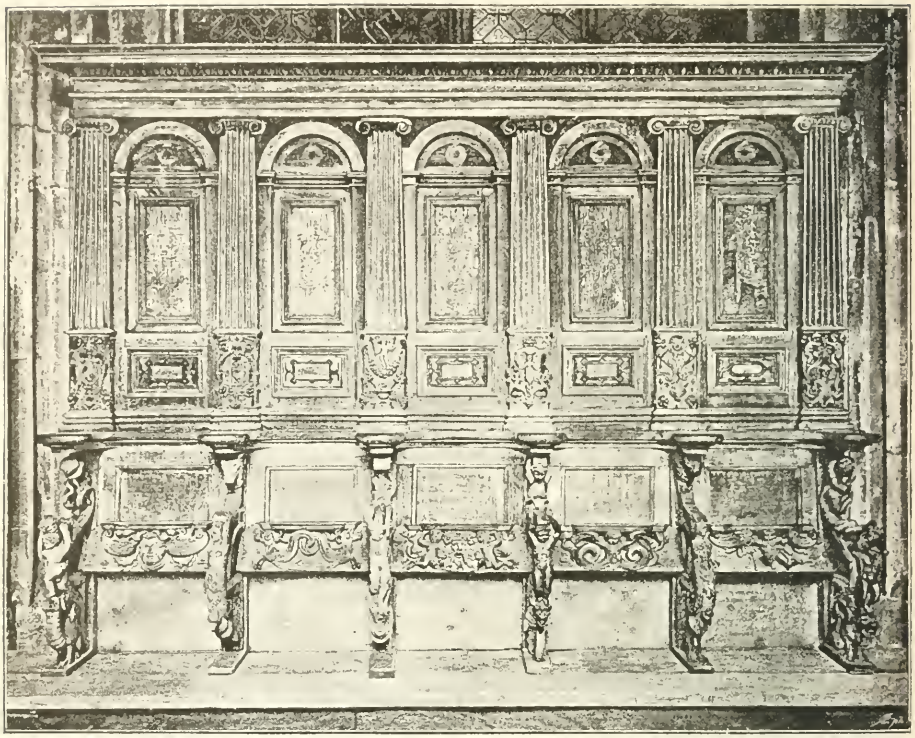


Abb. 527. Chorgestühl aus der St. Gangolfskirche zu Mainz, jetzt in der St. Nikolauskapelle am Dom zu Mainz.

die Ehrensitze weltlicher Herren in den Kirchen behandelt. Ein besonders prächtiges Beispiel bietet der 1575 aufgestellte Bürgermeisterstuhl in der Marienkirche zu Lübeck, der übrigens auch dadurch merkwürdig ist, daß inmitten seiner reichen üppigen Renaissanceformen die durchbrochenen Teile noch gotisches Maßwerk zeigen (Abb. 530). — Wurde der Hochaltar noch aus Holz, anstatt, wie es jetzt gebräuchlicher wurde, aus Stein, ausgeführt, so erhielt derselbe die Gestalt eines mehrgeschossigen Säulenaufbaus, mit Figuren und Zierwerk aller Art bis zur Überladung geschmückt (vgl. Abb. 581). — Ein in seiner Art wohl einziges Werk finden wir in der Kirche zu Jever in einem prächtigen zweistöckigen Rundbau aus Holz, der sich mit Säulen und figürlichen Gebälkträgern, mit halbkreisförmigen und gedrückten Rundbogen und mit hohen figurengeschmückten Ziergiebeln wie ein luftiges Kapellchen über dem schönen Marmorgrabmal erhebt, das in den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts dem letzten Friesenhäuptling Edo Wiemken († 1511) errichtet wurde. — Was das Schreinerhandwerk sonst noch zur Ausstattung der Kirchen lieferte, hölzerne Kanzeln, Beichtstühle, Orgelgehäuse, Thüren, prangte in gleich üppigem Formenreichtum. Selbst die Wangen der gewöhn-

lichen Bänke wurden mitunter sehr prächtig und schmuckvoll gestaltet. Die Thüren umgab man jetzt an den Innenseiten, einer von der bürgerlichen Zimmereinrichtung ausgehenden Anregung folgend, gern mit einer reichen architektonisch aufgebauten, giebelbekrönten Holzeinfassung (Abb. 531). — Die Ausstattung weltlicher Bauwerke gab den Kunsttischlern die dankbarste Gelegenheit zur Schaffung völlig eigenartiger monumentaler Prachtwerke durch die im Laufe des 16. Jahrhunderts sich allgemein verbreitende Sitte, die Zimmerwände ganz oder bis zu einer gewissen Höhe mit Holz zu bekleiden. Schon bei der Täfelung anspruchsloser bürgerlicher Wohnräume herrschte in dieser kunstsinnigen Zeit ein vollendet künstlerischer Geschmack, der sich auch ohne sonderlichen Aufwand in der gefälligen Einteilung der Felder und in der wohlerwogenen Verteilung erhabener und eingelegter Arbeit zu äußern wußte. In dem Täfelwerk festlicher Prunkräume aber entfaltete sich die herrlichste Fülle von Reichtum und Schönheit. Da traten reiche Säulenarchitekturen aus den Wänden hervor, in den Feldern zwischen den Säulen breitete sich ein vielgliedriges Nischenwerk aus; die Nischen, die Friese und alle andern geeigneten Stellen prangten im mannigfaltigsten, phantasievollsten Schmuck; halberhabene Bildtafeln und vollrunde Figuren kamen hinzu. Mit außerordentlichem künstlerischem Aufwand ließen die reichen Handelsstädte die Säle ihrer Rathäuser in solcher Weise ausstatten. Die sogenannte Kriegsstube im Rathaus zu Lübeck, aus den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts, ist ein berühmtes Beispiel; die lebensgroßen stolzen Gestalten von Kriegern in antiker Rüstung, die als Wächter neben dem Eingang stehen, und das halberhabene Bildwerk in den ziergiebelartigen Thürbekrönungen sind ebenso bewundernswürdige Arbeiten wie die am unteren Teil des Schaftes mit

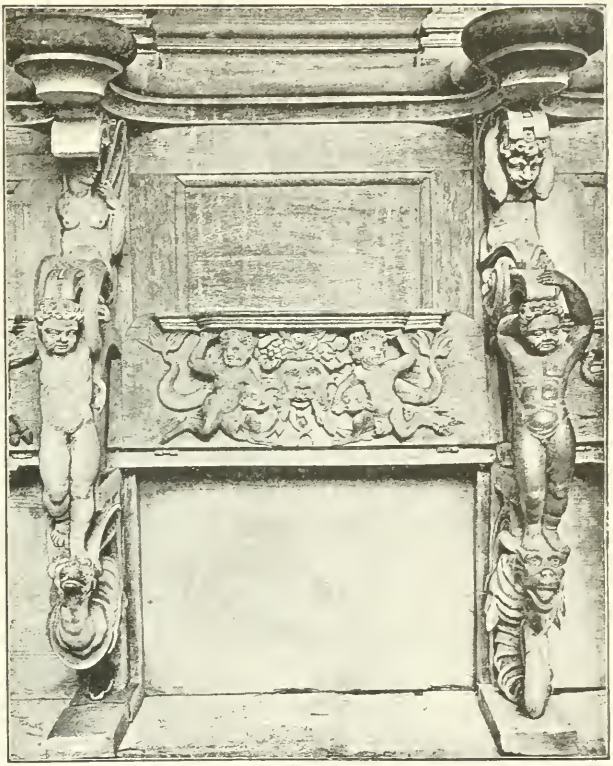


Abb. 528. Ein Sitz des Chorgestühls aus der St. Gangolfskirche zu Mainz.

Abb. 529. Chorstuhlwange aus der St. Gangolfskirche zu Mainz.

Schmuckwerk umkleideten Säulen und der prächtig verzierte Fries des von diesen getragenen Gebälkes, und das Ganze wirkt nicht nur reich, sondern durch die maßvolle Verteilung des Schmuckes auch unübertrefflich vornehm (Abb. 533). Fast noch glänzender im Gesamteindruck erscheint der in den Jahren 1566—78 ausgeführte Ratssaal zu Lüneburg; da hier eine Fülle von Reichtum in den herrlichen Schnitzereien der Ratsherrensitze aufgeboten ist, so sind die Holzbekleidungen der Wandflächen mit richtigem Kunstgefühl verhältnismäßig einfach gehalten, aber an den Thüren wird die Pracht zum Gipfel getrieben; allerdings ist bei dieser höchsten Steigerung eine gewisse Überkünstelung nicht ausgeblieben: an dem mit bilderreichem Aufsatz bekrönten Haupteingang haben die Säulen des Thürgestelles anstatt der Schäfte ein wunderliches Gebilde von Bau- und Zierformen und Figuren, das denn doch allzu reich ist um noch schön zu wirken, zumal dabei die Grundgestalt der Säule in viel weiter gehendem Maße geopfert ist, als es bei ähnlichen Erzeugnissen überschäumender Gestaltungskraft, welche die romanische Zeit gelegentlich hervorbrachte, der Fall war (Abb. 532). Mit den öffentlichen Versammlungsräumen der Städte wetteiferten die Festsäle der Adelsburgen, und von den Prunkgemächern in den Häusern mancher städtischen Geschlechter wurden diese wie jene überboten. Wohl der prächtigste holzgetäfelte Raum, den es überhaupt gibt, ist das aus dem ehemaligen Fredenhagenschen Haus zu Lübeck in das Haus der dortigen Kaufleute-Kompagnie übertragene Zimmer (vollendet 1585), mit zweigeschossiger Wandarchitektur, unten mit paarweise zusammenstehenden Säulen, oben mit Paaren von Hermen und Karyatiden, unten mit reichen Nischen, oben mit Reliefbildern, das Ganze ein Wunderwerk von Geschmack im Reichtum (Abb. 534). — In entsprechender Weise wurden die Balken und Felder der Holzdecken, die allmählich auch in den weitesten Sälen die gotischen Wölbungen

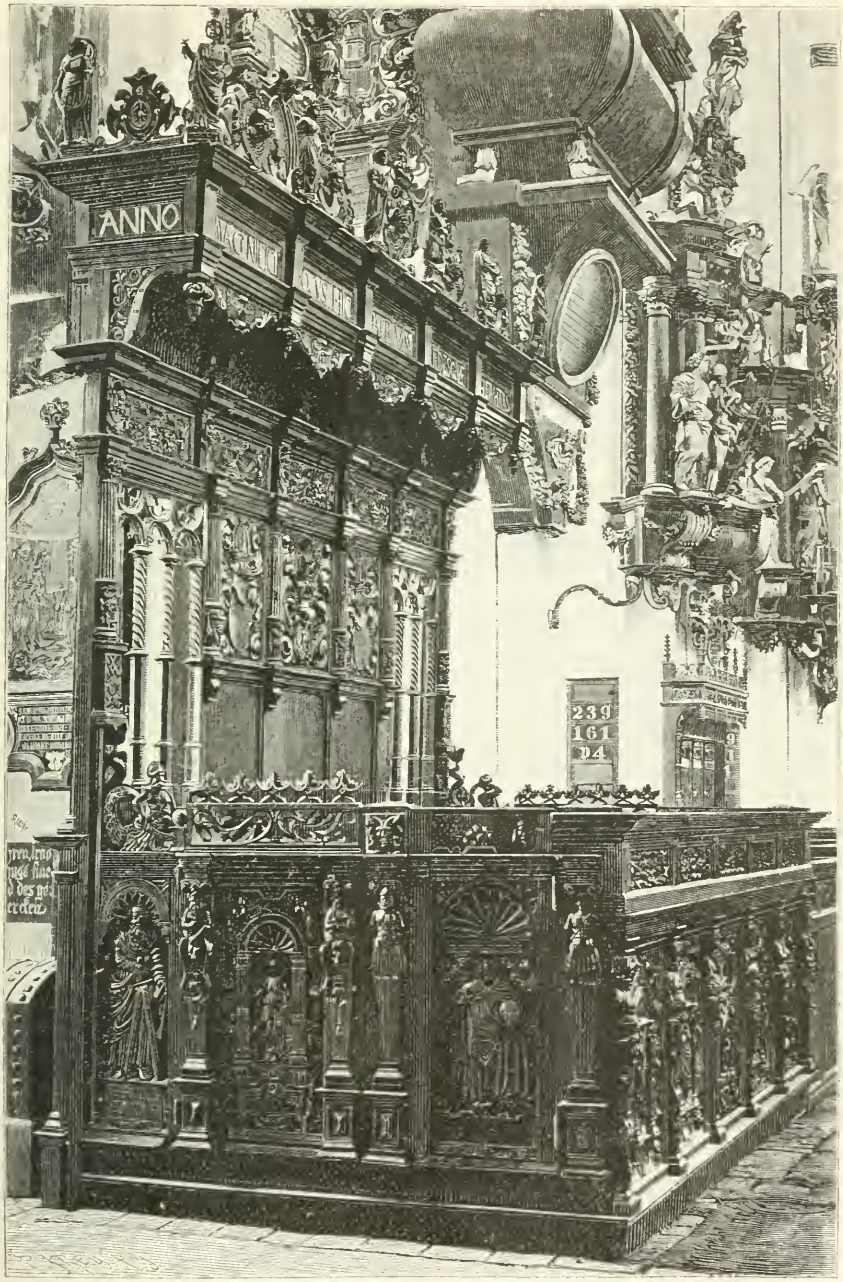


Abb. 530. Der Bürgermeisterstuhl in der Marienkirche zu Lübeck (1575).

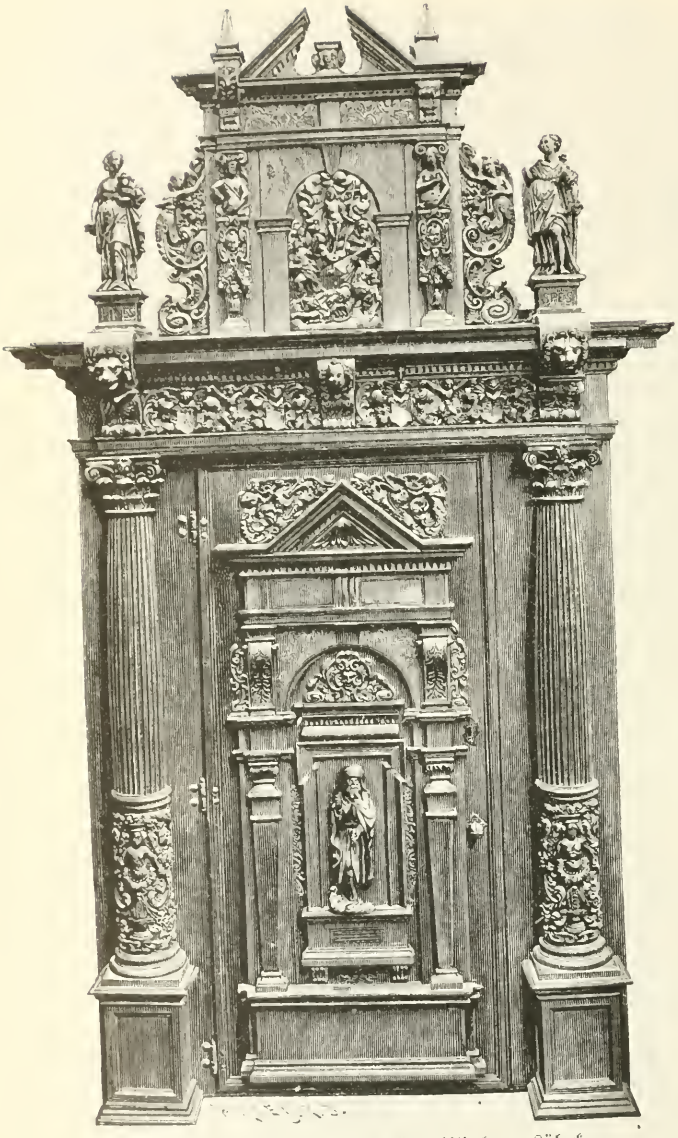


Abb. 531. Chorthür in der Jakobikirche zu Lübeck.

wieder verdrängten, reich und künstlerisch angeordnet und ausgeziert. Ein vorzüglich schönes Deckengetäfel aus dieser Zeit hat der Saal des Schlosses zu Jever bewahrt, ausgezeichnet durch den Reichtum und den Geschmack der Schnitzereien, mit denen die vertieften Felder zwischen den sich durchkreuzenden Balken in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit der Erfindung geschmückt sind. Ebenso reich in der Gesamtwirkung und ebenso mannigfaltig in den Einzelheiten, dabei eigenartiger durch das wechselreiche Formenspiel, mit dem die verschiedenartig angeordneten Balken das Ganze in verschiedengestaltige Felder einteilen, die sich dann wieder gruppenweise zu regelmäßig wiederkehrenden Figuren ordnen, und zugleich besonders beachtenswert durch die erhaltene ursprüngliche Bemalung ist die Decke in dem großen Saal des Fürstenbergschen Schlosses zu Heiligenberg (in der Nähe des Bodensees) (Abb. 535); dieser herrliche Saal, dessen Entstehungszeit die an einer Stelle angebrachte Jahreszahl 1584 angibt, gewährt überhaupt eines der ausgezeichnetsten Beispiele von der glänzenden Raumausschmückung der Renaissancezeit. Unter den prunkvollen Holzdecken, welche sich in städtischen Patricierhäusern erhalten haben, stehen wohl diejenigen mehrerer Räume des Ehinger Hofes in Ulm an erster Stelle. — Mit höchster Pracht wurden bisweilen auch die hölzernen Treppengeländer

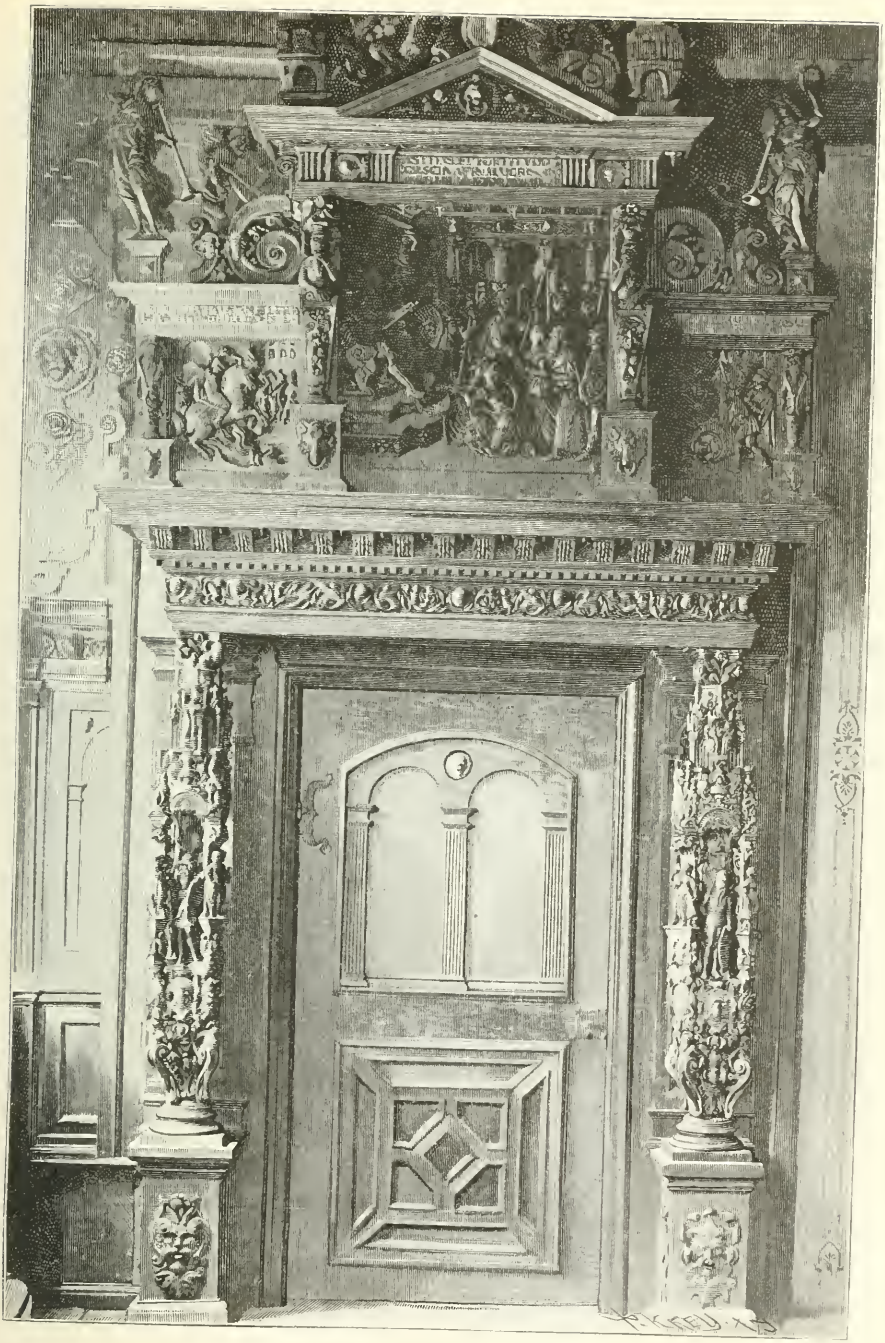


Abb. 532. Thür der Ratsstube in Lüneburg.

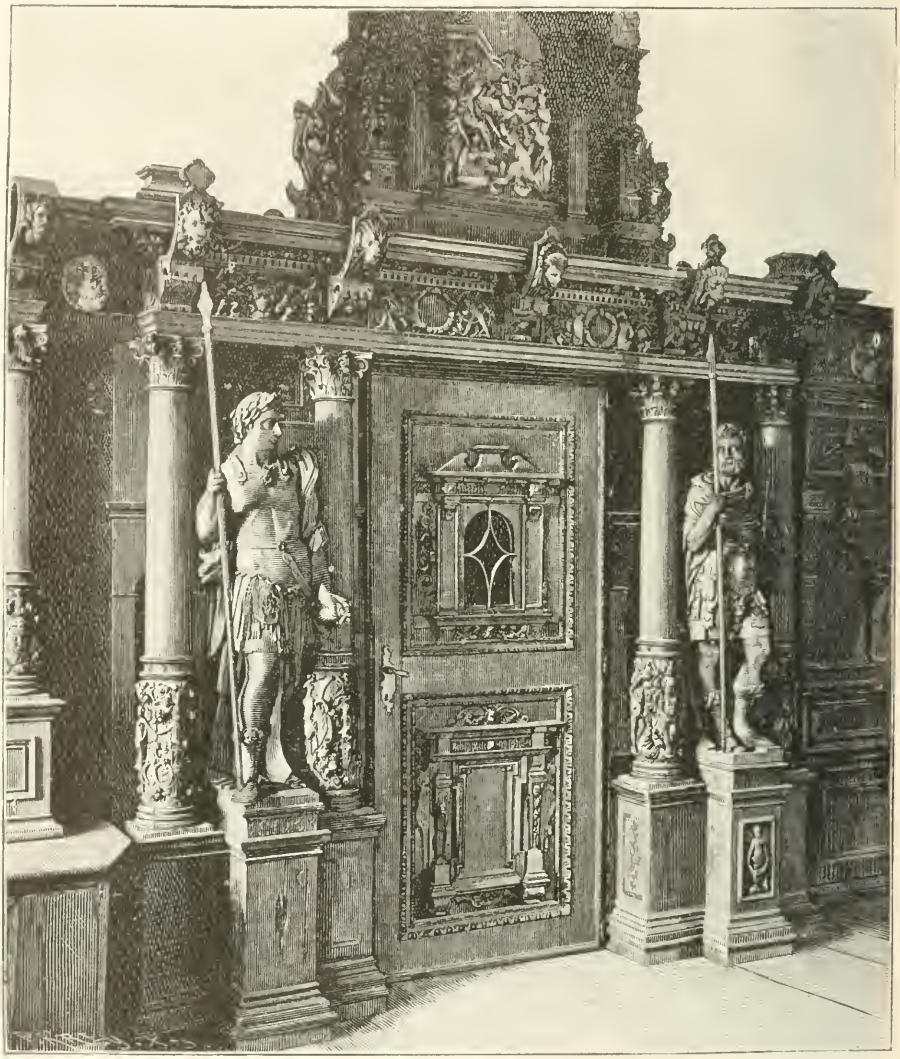


Abb. 533. Wandbekleidung und Thür in der Kriegsstube des Rathauses zu Lübeck.

ausgearbeitet; eins der glanzvollsten Beispiele bietet die 1616 angefertigte, an den Pfosten und den dichtgereihten balusterähnlichen Ständern des Geländers mit Figuren und Zierwerk von wunderbarster Ausführung dicht bedeckte Wendeltreppe, welche im großen Rathaussaal zu Bremen zu einem Emporraum führt; als ein weiteres hervorragendes Beispiel sei die in der Jakobikirche zu Lübeck neben der in Abb. 531 wiedergegebenen Thür, an welche sie sich in der ganzen Art der Verzierung aufs engste anschließt, emporsteigende Wendeltreppe erwähnt.

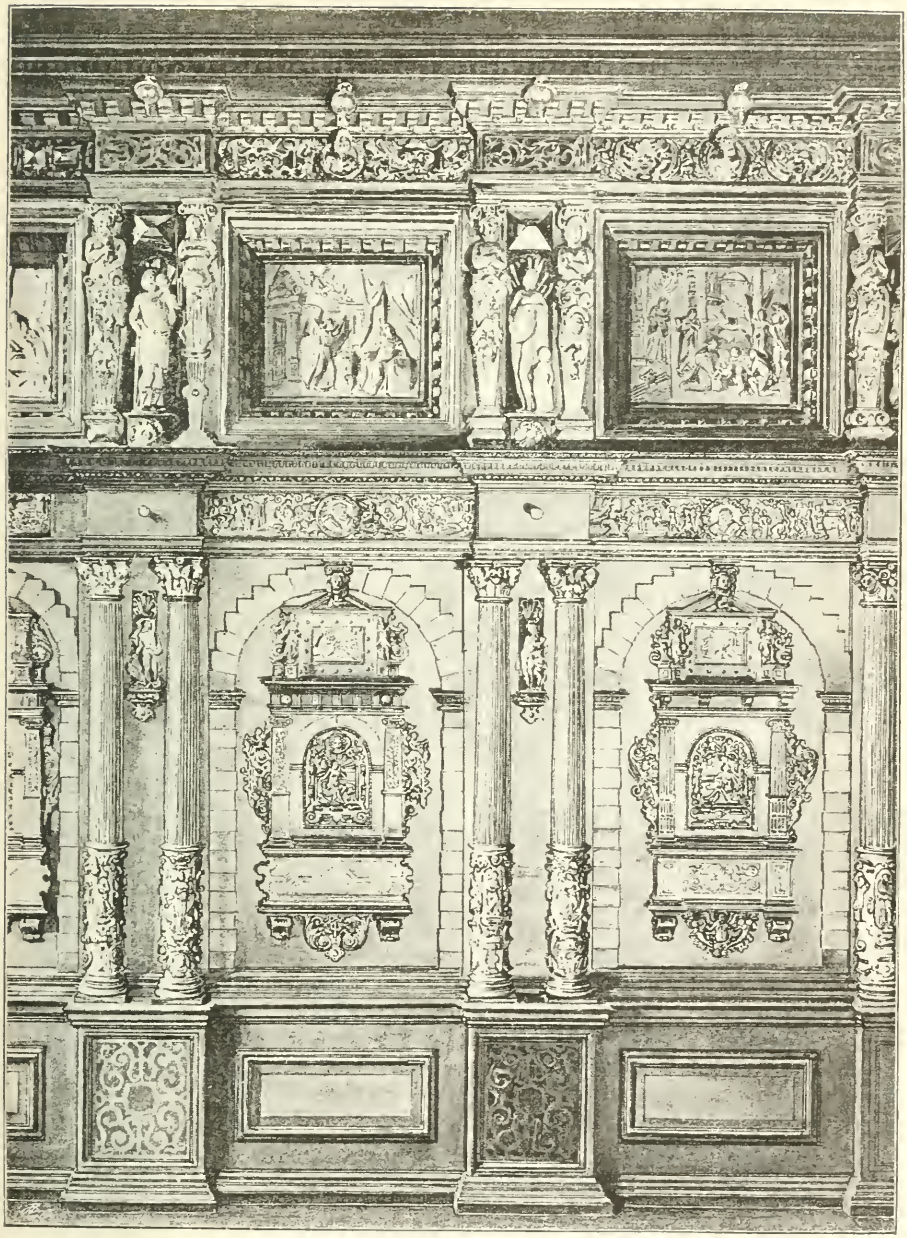


Abb. 534. Wandtäfelung (aus Eichen-, Nußbaum-, Linden- und Ulmenholz mit Alabaster-Einlagen) des Fredenhagenschen Zimmers im Haus der Kaufleute-Kompagnie zu Lübeck.

Mit der künstlerischen Schönheit des Holzwerks stand die gesamte bewegliche und unbewegliche Einrichtung der Räume in vollstem Einklang. Der Marmorkamin mit reicher Bildhauerarbeit (Abb. 536) oder an dessen Stelle der hochaufgebaute farbig glasierte Kachelofen, die Fenster mit gemalten Wappenscheiben, die Teppiche an den vom Holzgetäfel nicht bedeckten Teilen der Wände, die sämtlichen Möbel und jegliches Geschirr und Gerät — alles harmonierte miteinander und alles zeugte vom künstlerischen Geiste sowohl derjenigen, die diese Räume benutzten, als auch derjenigen, welche die Einrichtung in ihren verschiedenen Bestandteilen angefertigt hatten.

Die Handwerker jener Zeit besaßen einen wunderbar sicheren Blick, aus der Fülle der Vorlagen, die Kupferstiche und Holzschnitte ihnen boten, gerade diejenigen herauszugreifen, die für ihre besondere Arbeit nach deren Form und Herstellungsstoff die am meisten geeigneten waren; und darin beruht ihr künstlerisches Verdienst, auch wenn sie keine selbstschöpferische, eigentlich künstlerische Begabung besaßen.

Die Zinngießer (Kandelmacher) wußten aus dem für alltägliches Gebrauchsgeschirr sowohl wie für Schaugefäße, die auf Schrank und Wandsims prangten, damals sehr beliebten Zinn Geräte anzufertigen, die mit den Erzeugnissen der Goldschmiedekunst in Gestalt und Schmuck — soweit es der minder edle Stoff gestattete — wetteiferten; für das geringere Maß von Bildsamkeit wurde in umso reichlicherer Anwendung von ebenso sauber ausgeführten wie geschmackvoll erdachten Gravierungen ein Ersatz gefunden.

Das Eisen nahm unter den Händen kunstfertiger Schlosser Formen an, die sich dem Geschmack des neuen Stils in vollendeter Harmonie anschlossen. Mit wahrhaft künstlerischer Freiheit wurde das im 16. Jahrhundert aufkommende Stabeisen zu bewunderungswürdigen Werken verarbeitet; an Gittern, Grabkreuzen, Leuchtern, Trägern von Aushängeschildern und dergleichen Dingen fügte sich dasselbe in prächtigem Linienschwunge zu reizvollen blatt- und blumengeschmückten Arabesken zusammen, deren Wirkung durch teilweise Vergoldung und gelegentlich auch buntfarbige Auszierung erhöht wurde (Abb. 537).

Die Töpfer bauten die großen Öfen aus farbig glasierten Kacheln mitunter in reichen Architekturformen und mit reichlicher Anwendung von halb erhabenem und vollrundem figürlichem Bildwerk auf (Abb. 538). Die Vielseitigkeit des Geschmackes, mit welchem die für die Behaglichkeit bewohnter Räume unter unserm nordischen Himmel so wichtigen Wärmespender zu einem wahren Schmuck der Zimmer gestaltet wurden, kennen zu lernen, gibt uns die reiche Ofensammlung des Germanischen Museums zu Nürnberg die vorzüglichste Gelegenheit. Bisweilen erhielt auch die Zimmerecke, in welcher der Ofen aufgestellt wurde, eine Bekleidung aus glasiertem Thon; in wie mustergültig stilvoller Weise man eine solche mit dem anstoßenden Holzgetäfel in Einklang zu bringen wußte, davon gibt ein wohlerhaltenes Zimmer ein unvergleichliches Beispiel, das aus dem sogenannten Alten Seidenhof zu Zürich in die dortige kunstgewerbliche Sammlung übertragen worden ist, und das zugleich in Bezug auf die Anordnung des Decke und Wände bedeckenden Holzwerks ein herrliches

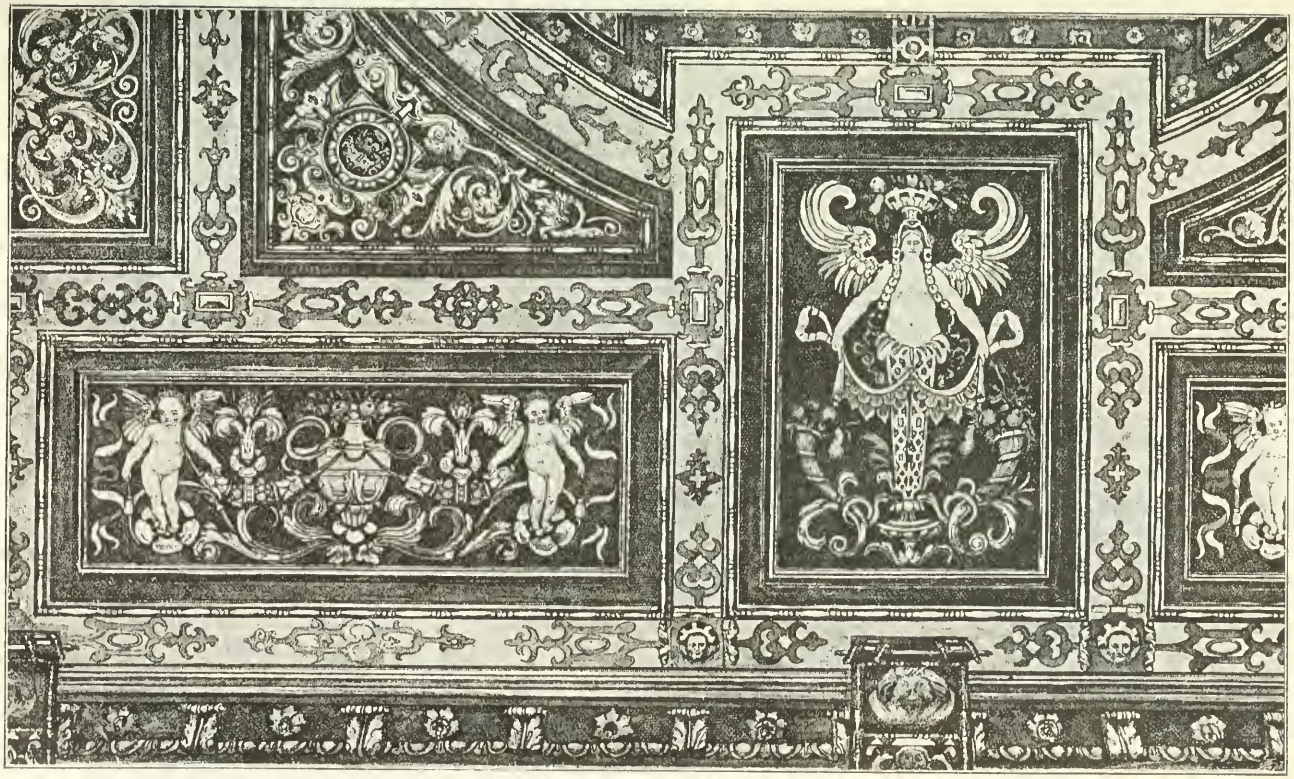


Abb. 535. Stück des geschnitzten und bemalten Deckengetäfels aus Lindenholz im Saal des Schlosses Heiligenberg (1584).

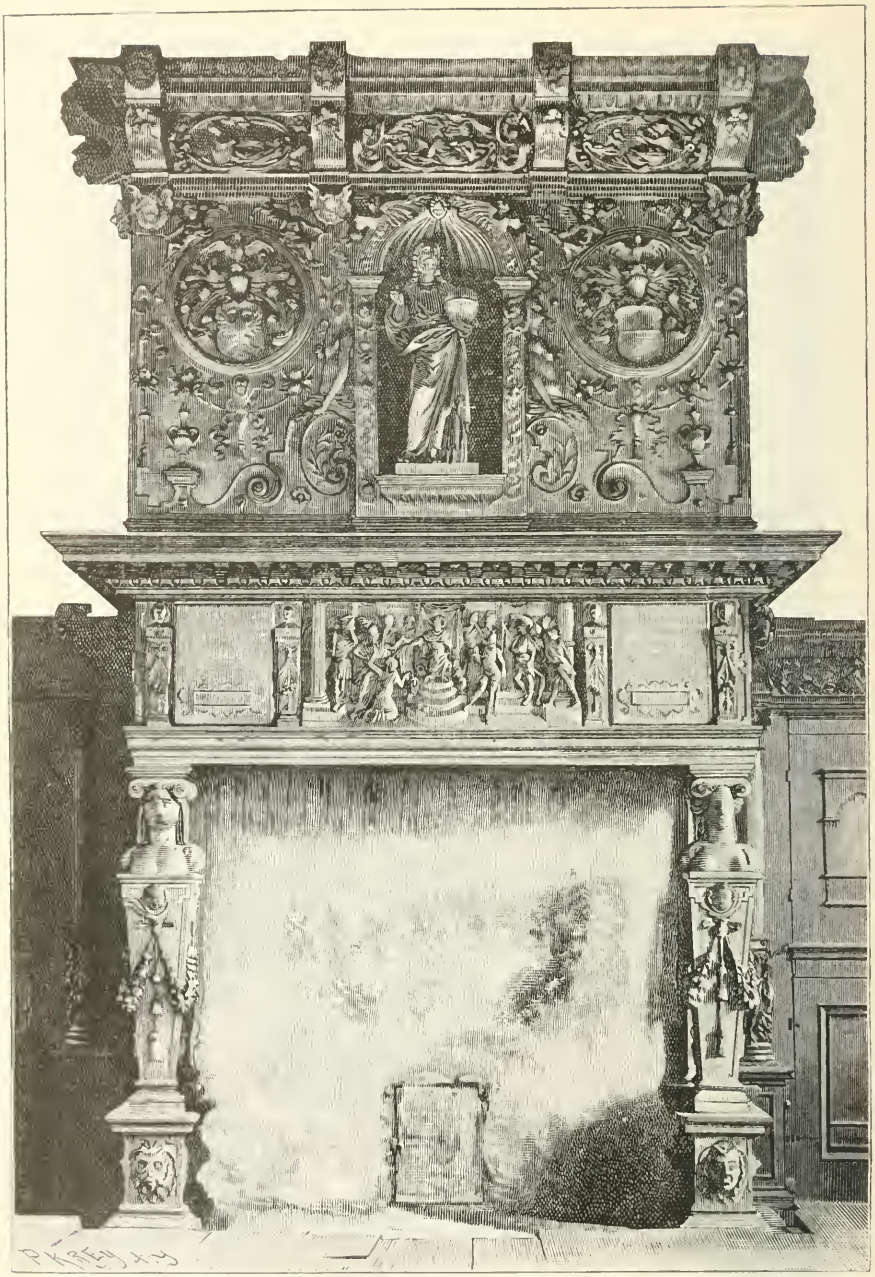


Abb. 536. Marmorkamin von 1595.

In der Kriegsstube des Rathauses zu Lübeck.

Muster des vornehmsten Geschmacks und der Behaglichkeit im Reichtum darbietet (Abb. 539). — Thönerne Gefäße zum alltäglichen Gebrauch, wie Krüge, Humpen u. s. w. bekamen durch gefällige Gestaltung und durch bildnerischen, teilweise auch farbigen Schmuck ein künstlerisches Ansehen. So wurde die gewöhnliche Steingutware namentlich am Niederrhein durch künstlerische Behandlung veredelt; die gelblich weißen Krüge von Siegburg, die meistens braunen von Raeren und von Frechen, die grauen, teilweise blau glasierten, welche an verschiedenen Orten Nassaus angefertigt wurden, zeichneten sich durch geschmackvolle Bildung und durch Gefälligkeit des eingepreßten Zierwerks aus. In Nürnberg und in andern Gegenden Deutschlands wurden aus dem mürben Thon, der zur Anfertigung der Ofenkacheln, Fußbodenfliese u. s. w. diente, auch Prunkgefäße mit reichem bildnerischem Schmuck und bunter Glasierung hergestellt. Die deutsche Kunsttöpferei des 16. Jahrhunderts besitzt einen eignen Reiz in der Selbständigkeit ihrer Formengebung, die sich vom Gotischen bald nach dem Beginn des Jahrhunderts völlig entfernt, aber auch weder antike Formen noch solche der italienischen Renaissance nachahmt (Abb. 540, 541, 542). Gelegentlich wurden daneben auch Versuche gemacht, die italienische Fayenceware nachzubilden. So berichtet Neudörfer von seinem Landsmann und Zeitgenossen, dem Glasmaler Augustin Hirschvogel, daß derselbe eine Kompagnie mit einem Hafner geschlossen habe, der nach Venedig zog und dort sein Handwerk von neuem lernte, und dann „welsche Öfen, Krüg und Bilder auf antiquitätische Art, als wären sie aus Metall gossen", gemacht habe.

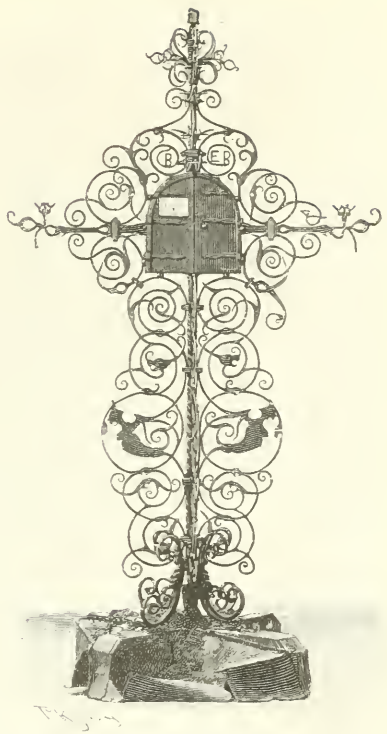


Abb. 537. Eisernes Grabkreuz vom Alten Totenhof zu Kassel (um 1600).
Im Besitz der Kunstgewerbeschule zu Kassel.

Dieser Augustin Hirschvogel ist ein merkwürdiges Beispiel von Vielseitigkeit. Er stammte aus einer berühmten Glasmalerfamilie und zeichnete sich selbst in diesem seinem ursprünglichen Beruf nicht nur durch große Geschicklichkeit sondern auch durch die Erfindung verschiedener vorteilhafter Neuerungen im Glasbrennen aus. Besonders erfahren war er in der Schmelzkunst, was ihm, als er von der Glaserei zur Kunsttöpferei überging, zu statten kam. Nachdem er auch der Töpferei überdrüssig geworden war, verlegte er sich auf die Steinschneidekunst. Und schließlich begab er sich auf Reisen und erwarb sich großen Ruhm als Erdbeschreiber und Landkartenzeichner. Nebenher benutzte er seine Fertigkeit im Zeichnen zur Ausführung zahlreicher, meist landschaftlicher Radierungen, denen eine Vorliebe für dünne und spitzige ungewöhnliche Formen eigentümlich ist. Auch ein Büchlein über Perspektive und eine Anzahl Vorlageblätter für Goldschmiede gab er heraus.

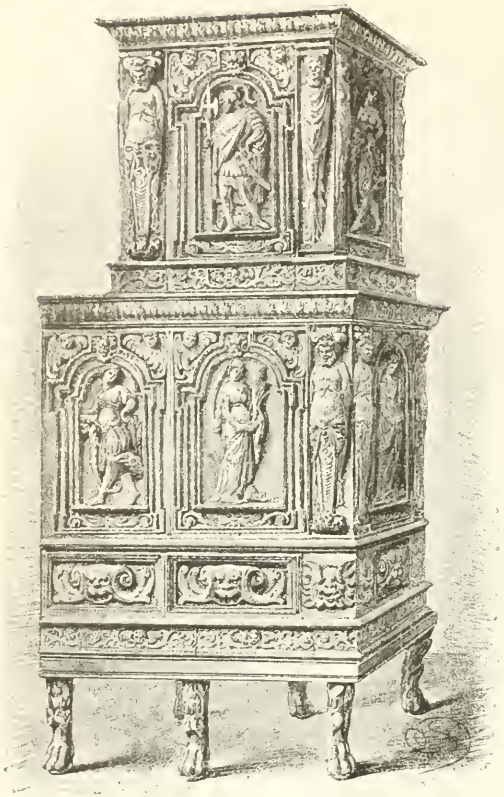


Abb. 538. Kachelofen vom Ende des 16. Jahrhunderts aus lichtem Thon und teilweise vergoldet.

Im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Die Glasmalerei wurde im Laufe des 16. Jahrhunderts immer häufiger zum Schmuck der Fenster in Rathaussälen, in Versammlungs- und Wohnräumen verwendet. Besonders in den süddeutschen Reichsstädten, in der Schweiz und am Rhein fehlten in wohl eingerichteten Stuben nicht leicht die mit Wappen oder kleinen Bildchen in architektonischer oder ornamentaler Renaissanceumrahmung geschmückten Scheiben inmitten der übrigens farblosen Fenster. In dem Maße aber, wie die Glaserkunst sich dieser „Kabinettsmalerei" zuwandte, verlor sie ihre frühere höhere Bedeutung. Im Anfange des 16. Jahrhunderts schmückte sie noch bisweilen große Kirchenfenster mit prächtigen Bilderteppichen. In einzelnen Werken, wie in den Fenstern von 1508 und 1509 im nördlichen Seitenschiff des Kölner Doms, wetteiferte sie dabei mit den besten mittelalterlichen Schöpfungen an harmonischer Farbenglut. In andern Fällen bewegte sie sich, von der Tafelmalerei geleitet, in weniger vollen und kräftigen, aber den naturgemäßen, durch Licht und Luft bedingten feinen Abstufungen und Verschmelzungen in den Farben der Gegenstände mehr Rechnung tragenden Tönen. Eine derartige Renaissanceerscheinung von sehr glücklicher Wirkung zeigt uns zum Beispiel das von Veit Hirschvogel, einem Bruder des vorhin erwähnten Augustin, im Jahre 1515 angefertigte sogenannte Markgrafenfenster in der Sebalduskirche zu Nürnberg. Gleich in der Nähe dieses Fensters aber sehen wir ein nur wenig jüngeres Fenster, das, mit Wappen in rücksichtsloser Buntheit überladen, uns die Haltungslosigkeit lebhaft vor Augen führt, an der die Glasmalerei großen Stils jetzt zu leiden begann. Die Vorliebe für Wappenscheiben verdrängte allmählich die Figurendarstellungen aus den Kirchenfenstern; und es gelang den Glasern nicht mehr, die Vielfältigkeit der heraldischen Formen und Farben in den gehäuften Wappen künstlerisch zu beherrschen und zu einheitlicher Wirkung zu bringen. Daneben kamen dann auch hier ganz farblose oder nur in der Mitte

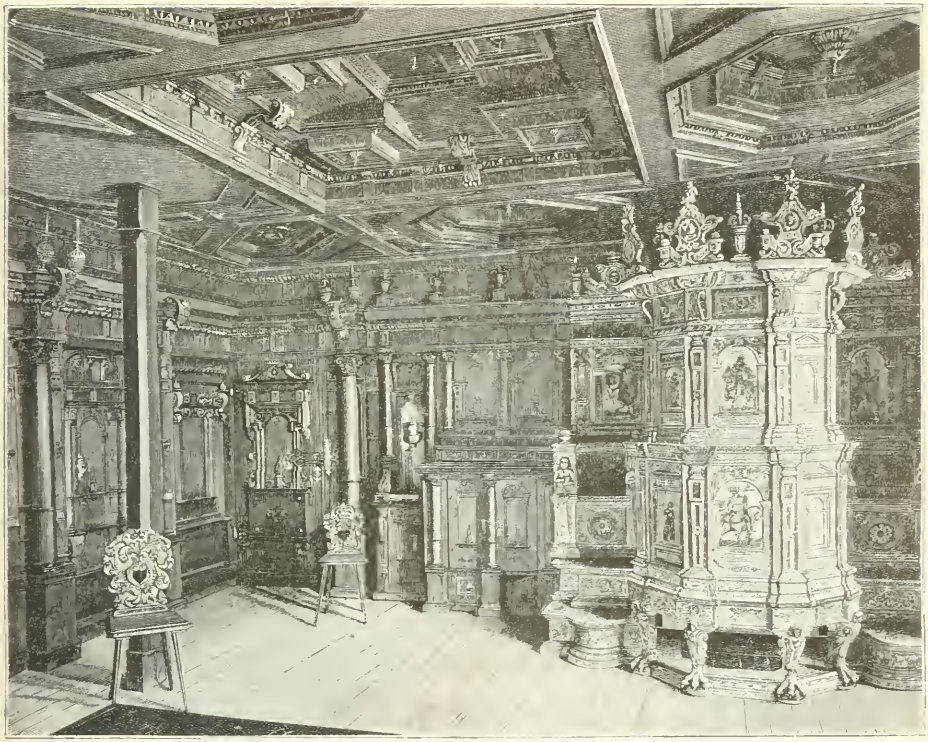


Abb. 539. Die Alte Seidenhofstube im Gewerbemuseum zu Zürich.

mit einem kleinlichen Renaissanceornament verzierte Scheiben zur Anwendung, welche die Wirkung des Ganzen nicht wohlthuender zu machen vermochten. Die monumentale Glasmalerei war eine echt mittelalterliche Kunst, und mit dem Aufhören der gotischen Baukunst starb sie langsam dahin, zumal da ihr gar keine geeigneten Vorbilder mehr geboten wurden, seitdem die Malerei um die Mitte des Jahrhunderts in auffallender Weise zu verweichlichen begann.

In gleicher Weise sank die Bildstickerei während der Renaissancezeit von ihrer einstigen Höhe herab. Ebenso wie die Glasmalerei auf strenge und übersichtliche Zeichnung und auf ausgesprochene Flächenhaftigkeit angewiesen, um wirklich künstlerischen Wert behaupten zu können, brachte auch sie nur so lange noch Werke von künstlerischer Bedeutung hervor, wie die Maler im stande waren, ihr Vorzeichnungen zu liefern, die diesen Anforderungen entsprachen. Daher waren ihre Leistungen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch vortrefflich; da erhielt sie für die Figurendarstellungen, mit denen sie die gottesdienstlichen Gewänder schmückte, Vorbilder, welche schöne Formen mit kräftiger Bestimmtheit wiedergaben (Abb. 543). Als sich aber bei Künstlern und Publikum der Geschmack für markige Festigkeit verlor, mußte die Figurendarstellung in der Stick-

Abb. 540. Siegburger Weinkrug (sog. Schnelle) aus dem 16. Jahrh.
Höhe 39,1 cm.

Abb. 541. Betschauer Weinkrug aus dem 16. Jahrhundert.
Höhe 50,1 cm.

kunst aufhören, wenn sie nicht auf Irrwege geraten und die natürlichen Beschränkungen, die Stoff und Herstellungsart auferlegten, außer acht lassen wollte. In rein ornamentalen Gebilden indessen behauptete sich die Stickkunst noch lange auf voller Höhe, und namentlich gab ihr die verbreitete Vorliebe für Wappendarstellungen, die sich lebhaft gesteigert hatte, seit die Herren den Schild nicht mehr in der Wirklichkeit als kriegerisches Ausrüstungsstück, sondern nur noch als bildliches Familienabzeichen führten, ein stets dankbares Feld der Thätigkeit.

Anders verhielt es sich mit der Herstellung von Bildern auf dem Webstuhl. Die gewirkten Teppiche dienten als Wandbekleidung und nahmen so die Stelle wirklicher Gemälde ein. Hier war es also statthaft, der Malerei, welcher Art auch der in dieser herrschende Geschmack sein mochte, getreulich zu folgen; und

weiterhin fiel ein Teil der Beschränkungen, mit denen die künstlerische Arbeit in Webestoffen sonst zu rechnen hatte, bei diesen Tapeten schon dadurch weg, daß dieselben jetzt meistens in sehr ansehnlichen Größenverhältnissen ausgeführt wurden. Auch wußten die Verfertiger derselben durch eine weise Einschränkung in der Wahl der Töne, unbeschadet der vollen Bildwirkung mit Perspektive und malerischer Weichheit, das stoffliche Gepräge sehr glücklich zu wahren. Es versteht sich von selbst, daß zur Herstellung solcher Werke sehr ausführliche, von Künstlern angefertigte Vorlagen erforderlich waren. In Deutschland wurde die in den Niederlanden zuerst ausgebildete Kunstfertigkeit, ganze große Gemälde in mühevoller Arbeit nachzuweben, um die Mitte des 16. Jahrhunderts eingeführt. So legte Pfalzgraf Otto Heinrich in dem Städtchen Lauingen eine Teppichweberei an, in der er die Wandtapeten für sein neuerbautes Schloß zu Neuburg an der Donau anfertigen ließ. Von diesen Neuburger Tapeten, welche meistens Zeitereignisse und Erlebnisse des Pfalzgrafen zum Gegenstand hatten, ist leider nur ein geringer Teil erhalten geblieben; zwei derselben werden im bayrischen Nationalmuseum zu München aufbewahrt. — Dem prunkliebenden Geschmack der Zeit entsprachen derartige Bildteppiche („Gobelins") in solchem Maße, daß man ihnen in den Häusern der Vornehmen vor der leichter zu beschaffenden und billigeren Wandmalerei den Vorzug gab.

Abb. 542. Weinkrug aus dem 16. Jahrhundert.
Im Germanischen Museum zu Nürnberg. Höhe 34 cm.

Doch fehlt es auch nicht an Beispielen trefflicher Dekorationsmalerei. So befinden sich unter den vielen sehenswerten Renaissancegemächern der Burg Trausnitz bei Landshut mehrere in den Jahren 1576—1580 ausgemalte Säle, in denen sich ein leichtes heiteres Formen- und Farbenspiel von der Art, wie es die italienischen Dekorationsmaler nach dem Vorgange Rafaels auf Grund entdeckter antiker Überreste auszuführen liebten, über die Wände ausbreitet, soweit dieselben nicht durch größere Gemälde eingenommen werden. In diesem Falle scheint die Arbeit allerdings von Italienern ausgeführt zu sein. Mochte aber

Abb. 543. In Plattstich gestickte Figur (hl. Barbara) von einer Kasel, Anfang des 16. Jahrhunderts.
Im Privatbesitz in Münster i. W.

auch eine so reichliche Verwendung von Dekorationsmalerei in anspruchsvollen Räumen dem eigentlich deutschen Geschmack weniger entsprechen, so bot dieselbe anderseits ein billiges Mittel, um übrigens ganz prunklosen Räumen etwas von dem künstlerischen Reichtum zukommen zu lassen, in dem jene Zeit schwelgte. So sind beispielsweise im Renthof zu Kassel die hell verputzten Wände mehrerer Schreibstuben mit großen geschmackvoll ausgebildeten, durch Fruchtgehänge und sonstiges Beiwerk bereicherten Kartuschen, welche Bibelsprüche einrahmen, in schlichten, aber sehr ansprechenden Tönen bemalt (ausgeführt im Jahre 1580) (Abb. 544).

Zur plastischen Ausschmückung von Wölbungen oder auch von verputzten flachen Decken wurde häufig, wiederum nach dem Vorbild der italienischen Renaissance, Stuck verwendet. Die aus diesem Stoffe hergestellten Bildwerke und zierlichen Ornamente ließ man, wenigstens in der späteren Zeit des Jahrhunderts, gern in ihrer natürlichen weißen Farbe stehen; das Stuckwerk wird geradezu als „weiße Arbeit" bezeichnet. — Beim äußeren Verputz der Gebäude benutzte man den bildsamen Stuck bisweilen, um ein Quadermauerwerk nachzuahmen; dieses belebte man dann wohl dadurch, daß man abwechselnd glatte und rauhe Steine andeutete. Auch die italienische Verzierungsart des „Sgraffito", die darin besteht, daß aus dem oberflächlich geschwärzten Putz Arabesken oder sonstige Zeichnungen herausgekratzt werden, wendete man mitunter zur Belebung der Mauerflächen an.

Bei der Betrachtung der kunstgewerblichen Erzeugnisse jeglicher Art tritt uns der gewaltige Abstand besonders sichtlich vor Augen, der das 16. Jahrhundert vom Mittelalter trennt. Wir erkennen auf diesem Gebiet auch aufs

Abb. 544. Dekorationsmalerei von 1580 im Rentbof zu Kassel.

deutlichste, daß die durchgreifende Umgestaltung des Kunstwesens, die ungeachtet der hier und da bemerkbaren vermittelnden Übergänge so sehr viel schärfer und ausgeprägter zu Tage tritt, als es bei irgend einer andern Stilwandlung der Fall ist, — daß diese völlige Veränderung der Formenwelt nicht allein auf dem durch innere Gründe vorbereiteten und durch äußere Einflüsse zur Reife gebrachten Wechsel des Geschmacks beruht, sondern daß auch der Umstand wesentlich dabei mitspricht, daß die künstlerische Thätigkeit jetzt nicht mehr in erster Reihe von dem religiösen Bedürfnis geleitet wird, sondern daß bei ihr in überwiegendem Maße behagliches Wohlleben und glänzende Prunksucht den Ton angeben.

Abb. 545. Eherner Thürklopfer (Ende des 16. Jahrhunderts).

Abb. 546. Holzgeschnitzte Kartusche (in der Lübecker Sammlung).

7. Der bürgerliche Renaissancebau.

Abb. 547. Zierbuchstabe A nach Neudörffer-Flötner. 16. Jahrhundert.
Der Originalholzstock befindet sich im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Auch in der Geschichte der Baukunst treten im 16. Jahrhundert die weltlichen Werke in den Vordergrund. War die Begeisterung für prächtige Kirchenbauten schon vor dem Beginn der Reformationsbewegung erloschen, so daß die großartigen Dome des Mittelalters infolge des Mangels an Beiträgen unvollendet liegen blieben, so trug der religiöse Hader vollends dazu bei, einen Stillstand in die kirchliche Bauthätigkeit zu bringen; und als nachmals mit um so größerem Eifer überall neue Gotteshäuser gebaut wurden, da war die Kunst schon ganz verweltlicht, und es wollte nicht recht gelingen, aus dem neuen Formenkreise heraus, dem die Kunst des klassischen Heidentums zu Grunde lag, geeignete Grundsätze für den Bau christlicher Kirchen zu entwickeln. Dagegen äußerte sich die Renaissance in den stolzen, weltlichen Gebäuden, welche der Reichtum und die Prachtliebe der Fürsten und der Bürger allerwärts entstehen ließen, mit der höchsten Frische und Lebendigkeit und brachte Werke hervor, welche sich den reizvollsten Schöpfungen der deutschen Kunst einreihen.

Der neue Stil kam auf verschiedenen Wegen in die deutsche Architektur. Neben einer bewußten Aufnahme jener Bauweise, welche in Italien aus dem Studium der antiken Kunst hervorgegangen war, bildete sich eine andre Baukunst aus, welche eine Wesensveränderung des bisher Gebräuchlichen gar nicht

beabsichtigte, aber die gotischen Einzelformen Stück für Stück beseitigte und in mehr oder weniger willkürlicher Weise durch Bildungen ersetzte, die dem Zeitgeschmack entsprachen; dort ging also die Bildung des neuen Stils von dem unmittelbaren Einflusse der fremden Architektur aus; hier beruhte sie zunächst nur auf der dekorativen Verwendung der Vorbilder, welche Malerei, Bildnerei und Kunstgewerbe der deutschen Renaissance darboten, und auch als mit der Zeit die Kenntnis der italienischen Baukunst sich verallgemeinerte, übte diese Kenntnis nur eine oberflächliche Einwirkung aus.

Bei dem Eifer, mit dem man sich gerade in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts für das klassische Altertum erwärmte, ist es erklärlich, daß die bewußte Übertragung der italienischen Renaissance, die man in festem Glauben für eine getreue Wiederherstellung der antiken Kunst hielt, in einzelnen Fällen schon früh stattfand, und daß öfters auch italienische Meister zur Ausführung solcher Werke berufen wurden.

Doch war jene andre Art, die allmähliche und nur äußerliche Umgestaltung, begreiflicherweise bei weitem häufiger. Beim bürgerlichen Wohnhaus konnte ja selbstverständlich von einer wirklichen Aufnahme der durch ein andres Klima und andre Lebensgewohnheiten bedingten südlichen Bauweise nicht die Rede sein, und die Bauart der öffentlichen Gebäude, welche die Städte errichten ließen, hielt sich in weitaus den meisten Fällen mit derjenigen der Bürgerhäuser in Übereinstimmung. In der städtischen Baukunst vollzog sich daher die Stilwandlung durchweg in der Weise, daß die antikischen Bildungen als eine Bereicherung des Formenschatzes, als ein zeitgemäßes Schmuckwerk aufgenommen wurden; dieselben vermischten sich zunächst zwanglos mit gotischen Formen, gewannen dann immer mehr das Übergewicht und verdrängten schließlich das Gotische gänzlich; wo ein Vorbild fehlte, trat willkürliche Erfindung helfend ein. Zwar begeisterte man sich allgemein für die antike Baukunst, die man freilich meistens nur vom Hörensagen oder aus Abbildungen von Einzelheiten und von wunderlichen Rekonstruktionsversuchen in architektonischen Lehrbüchern kannte, man studierte auch wohl eifrig den Vitruvius und glaubte sich in voller Übereinstimmung mit den Lehren der Alten; in höchst bezeichnender Weise schmückte der Stadtbaumeister von Schlettstadt das Haus, das er sich im Jahre 1545 herstellte, mit Phantasiebildnissen von Architekten und Mathematikern des Altertums und schrieb darunter: „Den alten Baumeistern gewidmet.“ Aber die Anwendung des Gelernten legte sich jeder nach seinem Gutdünken zurecht. So entstand eine unendliche Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, und in dieser Mannigfaltigkeit liegt ein Hauptreiz der deutschen Renaissance-Architektur. Schon Dürer stellte es als eine berechtigte Eigentümlichkeit des deutschen Gemüts hin, daß jeder, der etwas Neues bauen wollte, auch gern eine neue Façon haben wollte, die zuvor nie gesehen wäre.

Der bürgerliche Hausbau kam in vielen Beziehungen der Renaissance entgegen, da die Gotik, als eine ihrem Wesen nach durchaus kirchliche Bauart, hier gewissermaßen auch nur äußerlich geherrscht hatte. Das wohnliche Haus hatte niemals

in ein Gerüst von Baugliedern aufgelöst werden können, und die Einteilung in viele niedrige Stockwerke widersprach den innersten Grundsätzen des hochstrebenden Wölbungsbaues. Das Spitzbogenfenster gewährte bei beschränkter Höhe, unter einer flachen Decke, keine Vergrößerung der Licht- und Luftzufuhr, sondern im Gegenteil eine Verminderung derselben; darum hatte das spätere Mittelalter schon an dessen Stelle das Fenster mit gedrücktem, flachbogigem oder ganz geradem Schluß gesetzt. Die Notwendigkeit, die Rücksichtnahme auf das Zweckmäßige, hatte dem übermächtigen Einfluß, den das Vorbild der Kirchenarchitektur ausübte, ein Gegengewicht geboten. Jetzt aber wurde das gerade Gebälk und die viereckige Öffnung durch klassische Vorbilder als schönheitlich berechtigt hingestellt. Der Holzbau, bei dem gerade die wagerechten Balkenlagen der überragenden Stockwerke den Gesamteindruck am stärksten bestimmten, bei dem auch die geradlinige Bedeckung der Fenster so natürlich war, daß die Bogenform an dieser Stelle nur durch wenig tief einschneidende Ausschnitzungen angedeutet werden konnte, fand jetzt erst alle Bedingungen zu einer ebenso zwanglosen und dem Holzstil durchaus entsprechenden wie reichen und künstlerischen Entwickelung.

Daher finden wir im Holzbau besonders zahlreiche ansprechende Beispiele eines leichten, sozusagen unbewußten Überganges, sowie auch eine verhältnismäßig frühe völlige Durchbildung der reizvollen und anheimelnden eigenartig deutschen Renaissance. Das Sachsenland, wo zu allen Zeiten das urdeutsche holzgezimmerte Haus sich reicher künstlerischer Behandlung erfreute, besitzt die meisten und trefflichsten Bauwerke dieser Gattung. Vor allem bieten uns die alten Städte Braunschweig, Halberstadt, Hildesheim eine reichliche Gelegenheit, die malerische Schönheit und das behaglich anmutende Wesen dieser Bauart kennen zu lernen.

Das schönste aller Fachwerkhäuser, das leider vor kurzem durch eine Feuersbrunst schwer beschädigte Knochenhauer-Amthaus (d. h. Zunfthaus der Fleischer) zu Hildesheim, ist auch um der frühen Zeit willen beachtenswert, in der hier die Renaissanceformen schon völlig unvermischt auftreten: „Anno Domini dusent vyfhundert twintich unde neghen" (1529) lesen wir auf dem Balken über dem weiten rundbogigen Eingang. Köstliches Schnitzwerk in Gestalt phantastisch zusammengesetzter kandelaberartiger Bildungen, wie die Zierkunst der jugendlichen Renaissance sie liebte, umsäumt dieses Thor, das eine Durchfahrt einschließt und in dem sich seitwärts die Hausthüren öffnen. Weit vorspringend türmt sich Stockwerk über Stockwerk bis in den mächtig hohen Giebel hinein. Die Schwellbalken, die hervorragenden Köpfe der Balken, auf denen diese ruhen, deren konsolenartige Träger und die Balken, welche unter den Fensterreihen die Fensterbrüstungen abschließen (die sogenannten Brustriegel), alles das ist vollständig bedeckt mit prächtigen Schnitzereien im reinsten Renaissancegeschmack in phantasievollstem Reichtum der Erfindung. Dazu kommt verschiedenartiger (allerdings erneuerter) Farbenschmuck in den Flächen: figürliche und ornamentale Malereien auf den schrägen Brettern, welche die Untersichten der Schwellbalken zwischen den Balkenköpfen verkleiden, und Halbkreise mit mannigfaltigen strahlenförmigen Mustern im Wechsel mit sichtbaren regelmäßigen Backsteinmusterungen auf den

Abb. 548. Schlachterhaus zu Hildesheim (1529).

Fensterbrüstungen (Abb. 548). — In andern Fällen breitete das geschnitzte Schmuckwerk sich noch weiter aus. Namentlich zog dasselbe die Fensterbrüstungen gern in sein Bereich, wo die Füße der senkrechten Pfosten im Verein mit den schrägen Verbindungshölzern, die sie vom Schwellbalken aus stützten, breite Felder darboten. Sehr häufig wurden hier jene halbkreisförmigen Verzierungen,

wie sie am Knochenhauer-Amthaus aufgemalt sind, in Schnitzerei ausgeführt. Aber auch die Lust an figürlichen Darstellungen fand in diesen größeren Feldern eine Gelegenheit zu freierer Entfaltung. Ein prächtiges Beispiel gewährt eins der schönsten Häuser von Braunschweig, wo die Schwellbalken, die Holzteile der Brüstungen und die Pfosten zwischen den Fenstern mit zusammenhängendem Schnitzwerk bedeckt sind, das echt renaissancemäßige Figurendarstellungen mythologischen und phantastischen Inhalts in ergötzlichem Spiele füllen; in das Renaissancewerk mischt sich im oberen Stock noch der geschweifte Spitzbogen — wie auch die großen Luken neben den Fenstern noch den spätgotischen Vorhangbogen zeigen —, aber aus den Blumen, welche die Spitzen der geschweiften Bogen bekrönen, wachsen säulenartige Bildungen, wie sie für die frühe Renaissance höchst bezeichnend sind, hervor (Abb. 549). — Der Formenlust der Spätrenaissance genügte es häufig nicht einmal, das ganze Zimmergerüst mit plastischem Schmuck zu bedecken. Es wurden jetzt auch die Backsteinfüllungen, besonders in den Fensterbrüstungen, mit geschnitzten Holztafeln überkleidet. Da hierdurch die sonst so schön und deutlich zu Tage tretende Konstruktion des Hauses einigermaßen verdunkelt wurde, so schuf man im Schnitzwerk selbst einen Ersatz, indem man zwischen die figürlichen und ornamentalen Gebilde eine durchgeführte Gliederung in Architekturformen treten ließ. Die prächtigsten Beispiele dieser Art bietet wieder Hildesheim in dem herrlichen Wedekindschen Haus (erbaut 1598), das sich mit drei Giebeln dem Marktplatz zuwendet, und in mehreren andern nicht minder schönen und stattlichen Häusern. Da steigen zwischen den Fenstern Säulen und Hermen empor, deren Untersätze die Fensterbrüstungen in einzelne Bildflächen einteilen; dazu kommen dann weitere Einzelheiten antiker Baukunst: Zahnschnitte, Eierstäbe und dergleichen erscheinen an den wagerechten Teilen neben freiem Flachornament; dazwischen kommt aber selbst im 17. Jahrhundert noch hin und wieder der gedrückte Spitzbogen vor. Man kann sich nichts Malerischeres denken als diese ganz in Schmuck aufgelösten und doch so übersichtlich gegliederten Holzfassaden (Abb. 550).

Auch in andern Gegenden Deutschlands, soweit überhaupt in Fachwerk gebaut wurde, finden wir, wenn auch nicht in so großer Zahl wie in Niedersachsen, so doch vereinzelt, prächtige Schöpfungen des Renaissance-Holzbaus, wie das schmuckreiche Kammerzellsche Haus an der Ecke des Münsterplatzes zu Straßburg oder das Salzhaus am Römerplatz zu Frankfurt a/M. Das letztere unterscheidet sich aber von allen andern derartigen Werken dadurch, daß das reich und zierlich geschnitzte Holzgetäfel, welches die ganze hohe Giebelseite mit Ausnahme des aus Steinquadern errichteten Erdgeschosses über und über bedeckt, sich möglichst unabhängig von dem Zimmergerüst zeigt; das Schnitzwerk ist hier nicht aus dem Holzbau hervorgewachsen, sondern es ist ein verhüllendes Kleid, und am Giebel ragt diese Holzbekleidung sogar, in Nachahmung steinerner Giebel, in bewegten Umrissen über die Dachlinie hinaus.

Wie beim Holzhaus, so wurde auch beim Steinhaus der eigentliche bauliche Kern von der Renaissance kaum berührt. Der neue reiche Formenkreis wurde

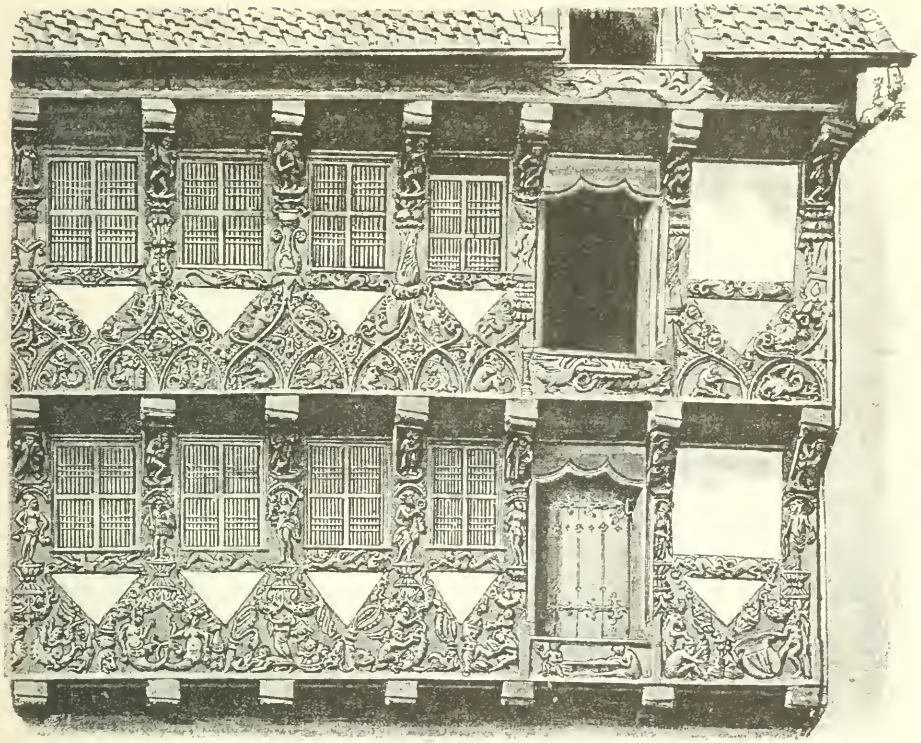


Abb. 549. Von einem holzgezimmerten Haus zu Braunschweig (um 1530).

als ein Mittel zur Herstellung eines schmuckreichen Kleides benutzt, wie man sich ja vielfach auch damit begnügte, den Renaissanceschmuck bloß aufzumalen. Die neuen Formen bemächtigen sich gleichsam stückweise der Gebäude. Sie treten zuerst da auf, wo reicherer Schmuck sich sammelt, so namentlich an den Eingängen, die sie mit gefälligem Zierwerk umranken oder mit einem wirkungsvollen Aufbau einschließen, nicht unähnlich den Einfassungen, welche die Maler für Buchtitel zeichneten, oder den Umrahmungen, welche die Bildner in Stein und Erz den Grabplatten gaben. Der für den Hausbau wenig geeignete Spitzbogen verschwindet ziemlich allgemein, aber auch die übrigen spätgotischen Bogenformen werden durch den klassischen Rundbogen oder den geraden Abschluß verdrängt. Die Fenster, bei denen die viereckige Form die bei weitem gebräuchlichste wird, behalten noch lange einen gotisch gegliederten Rahmen, aber zwischen ihnen erscheinen anstatt durchgehend aufsteigender schmaler Mauerstreifen Stellungen von Pilastern oder Halbsäulen als Träger der kräftig hervorgehobenen wagerechten Gesimse, welche die Stockwerkteilung bezeichnen. Für die hohen Giebel, eine echt nordische Eigentümlichkeit, bot die italienische Renaissance keinerlei

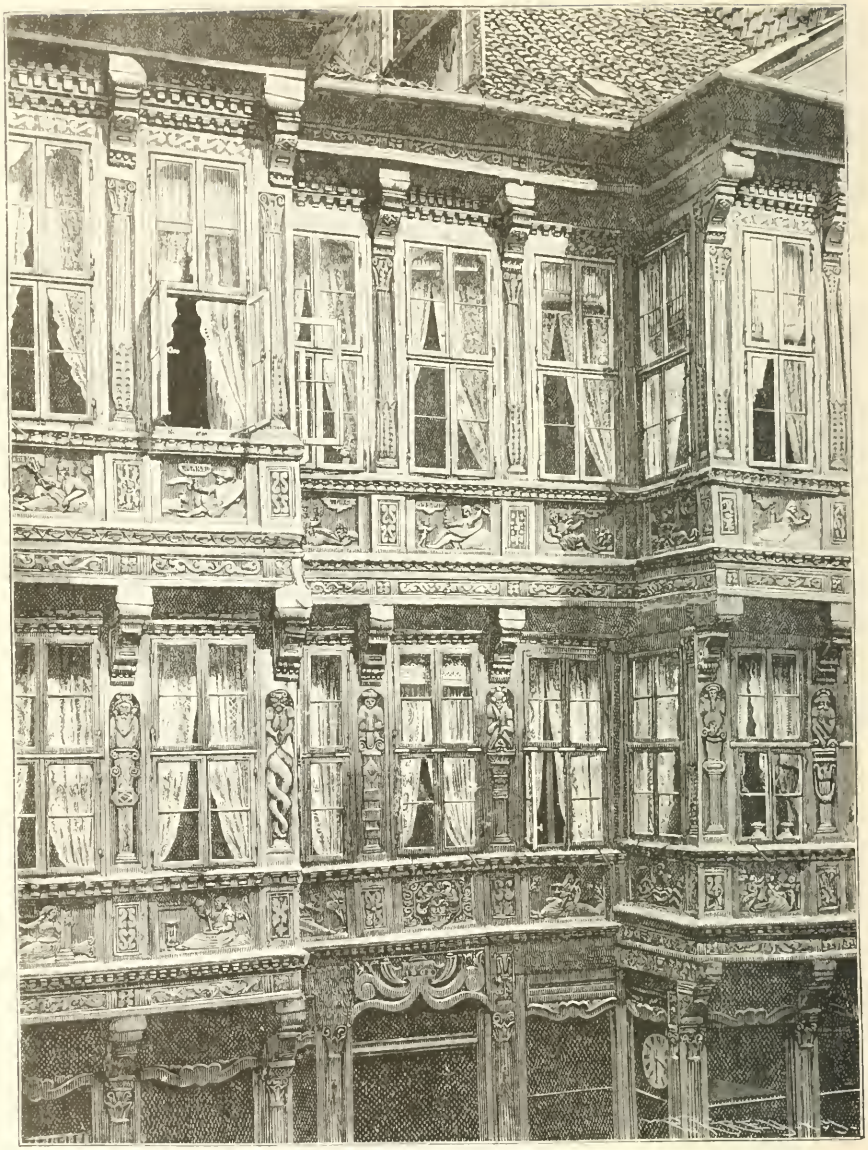


Abb. 550. Holzhaus von 1608 in Hildesheim.

Vorbild. Bei ihnen zeigt sich daher der Vorgang des freien Umbildens besonders deutlich. Die gewaltige Steilheit, welche die Gotik den Giebeln gegeben hatte, wurde beibehalten; aber die Treppenabstufungen erhielten halbkreisförmige Abschlüsse durch muschelähnliche Bildungen, oder ihre Winkel wurden durch ge-

schwungene Formen, etwa in der Gestalt umgekehrter Konsolen, ausgefüllt, oder sie lösten sich ganz in mannigfaltige und willkürliche geschweifte Umrisse auf; an die Stelle der Fialen traten Obelisken oder auch wohl Kugeln und andre Dinge. Gerade solche Teile, welche wegen Mangels antiker oder italienischer Vorbilder der Erfindungsgabe den freiesten Spielraum ließen, die deutschen Besonderheiten, wurden von den deutschen Baukünstlern mit sichtlicher Vorliebe behandelt. Neben den Giebeln waren es die Erker, an denen sich der größte Reichtum entfaltete; auch die Wendeltreppen wurden häufig ein Gegenstand prachtvoller Ausschmückung. Da diese Teile ihre künstlerische und künstliche Ausbildung gerade der Gotik verdankten, so können wir uns nicht wundern, wenn hier sich noch lange gotische Einzelheiten behaupteten. Wir finden Erker, die im übrigen ganz renaissancemäßig durchgebildet sind, aber auf einem vorgewölbten Rippennetz ruhen; Treppen, die sich um eine rein gotische Spindel drehen, auf der Unterseite aber im reifsten Renaissancegeschmack verziert sind. Namentlich hielt sich das Maßwerk lange in den Geländern, wenn auch Säulchen dazwischen traten, die antiken Kandelaberständern nachgebildet waren. Allmählich aber verschwanden auch die letzten Überbleibsel der mittelalterlichen Kunst; das Geländer-Maßwerk wurde ganz durch die säulenähnlichen sogenannten Balustern verdrängt, oder es wurde durch Blätterranken und sonstige Zierformen, wie sie die Ornamentstiche der Kleinmeister zeigten, oder durch Nachbildungen von Eisenwerk ersetzt; feine antike Gliederungen wurden den Fensterumrahmungen angepaßt; für die Vorkragungen der Erker wie für alles andre fand man in freier Verwertung antiker Formen oder in ganz neuen Erfindungen zeitgemäßen Ersatz. — So war schließlich keine gotische Einzelform mehr vorhanden, aber das Ganze hatte darum doch nicht die mindeste Ähnlichkeit mit einem antiken oder italienischen Bauwerk.

Die ältesten Häuser, welche das Gepräge dieser deutschen Renaissance tragen, gehören wie im Holzbau so auch im Steinbau den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts an; aber in dieser Zeit sind es noch ganz vereinzelte Erscheinungen. Im allgemeinen kam die Renaissance in der bürgerlichen Baukunst erst nach der Mitte des Jahrhunderts zum vollen Durchbruch. Das war die Zeit der aufs höchste gesteigerten Üppigkeit, die Zeit, in der die Renaissance im Kunstgewerbe ihren glänzendsten Reichtum zur Schau trug. Das Kunstgewerbe übte denn auch bald einen übermächtigen Einfluß auf die Baukunst aus. Die reichen Thüreinfassungen, welche die Kunsttischler herstellten, wurden in Stein nachgebildet; wie im Innern prächtiges Holzgetäfel die Zimmer bekleidete, so wurden im Äußern bisweilen ganze Wände gleichsam mit steinernem Täfelwerk bedeckt (Abb. 551); vor allen aber drängte sich das Kartuschenwerk und die Leder- und Metallbandornamentik bis zum Übermaß in die Verzierungen.

Wohl das trefflichste Beispiel einer steinernen Hausfassade, ausgezeichnet durch die Maßhaltung im Reichtum und durch die klassische Schönheit der Einzelheiten, ist die im Jahre 1590 erbaute hohe Giebelwand des Gewandhauses

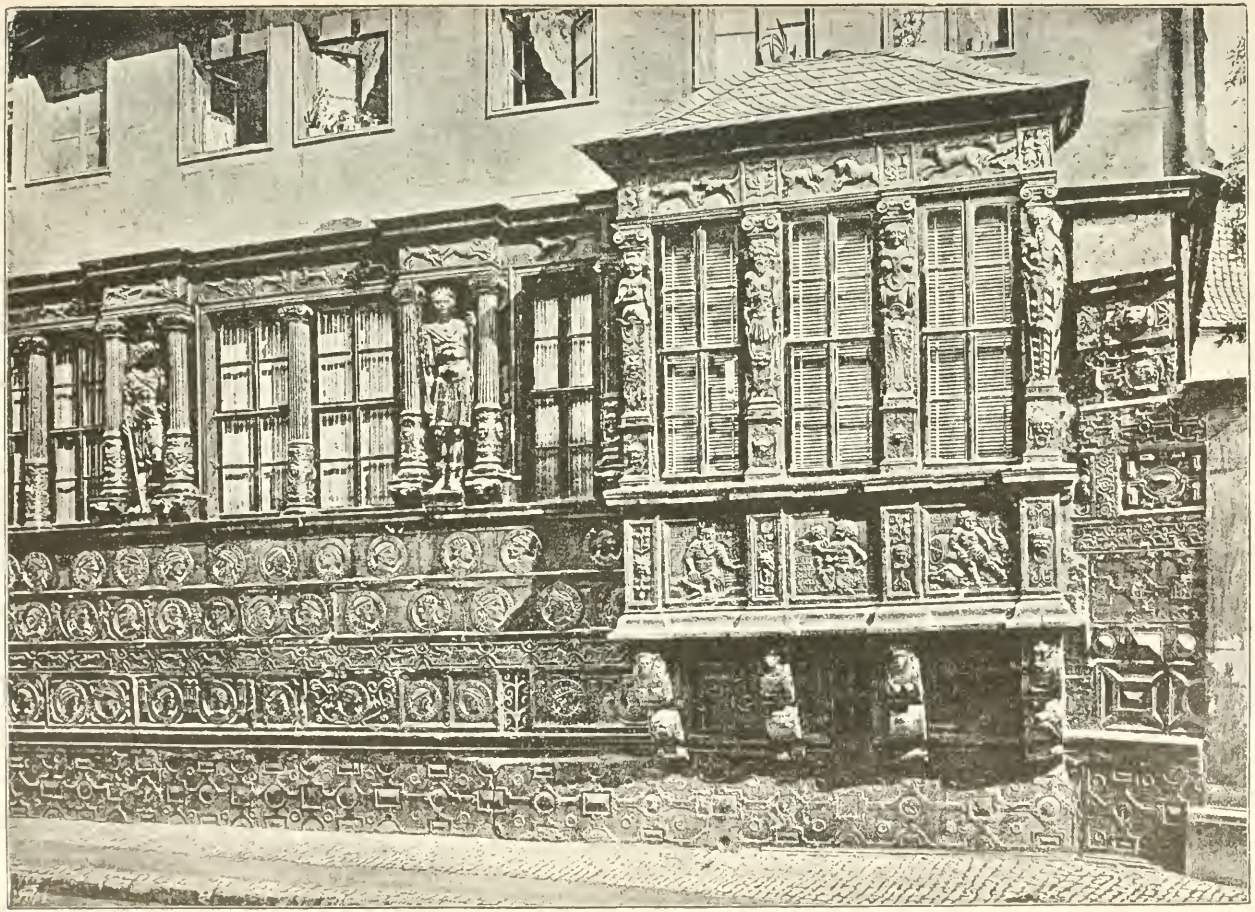


Abb. 551. Steinernes Haus mit Bildern römischer Kaiser in Hildesheim (1587).

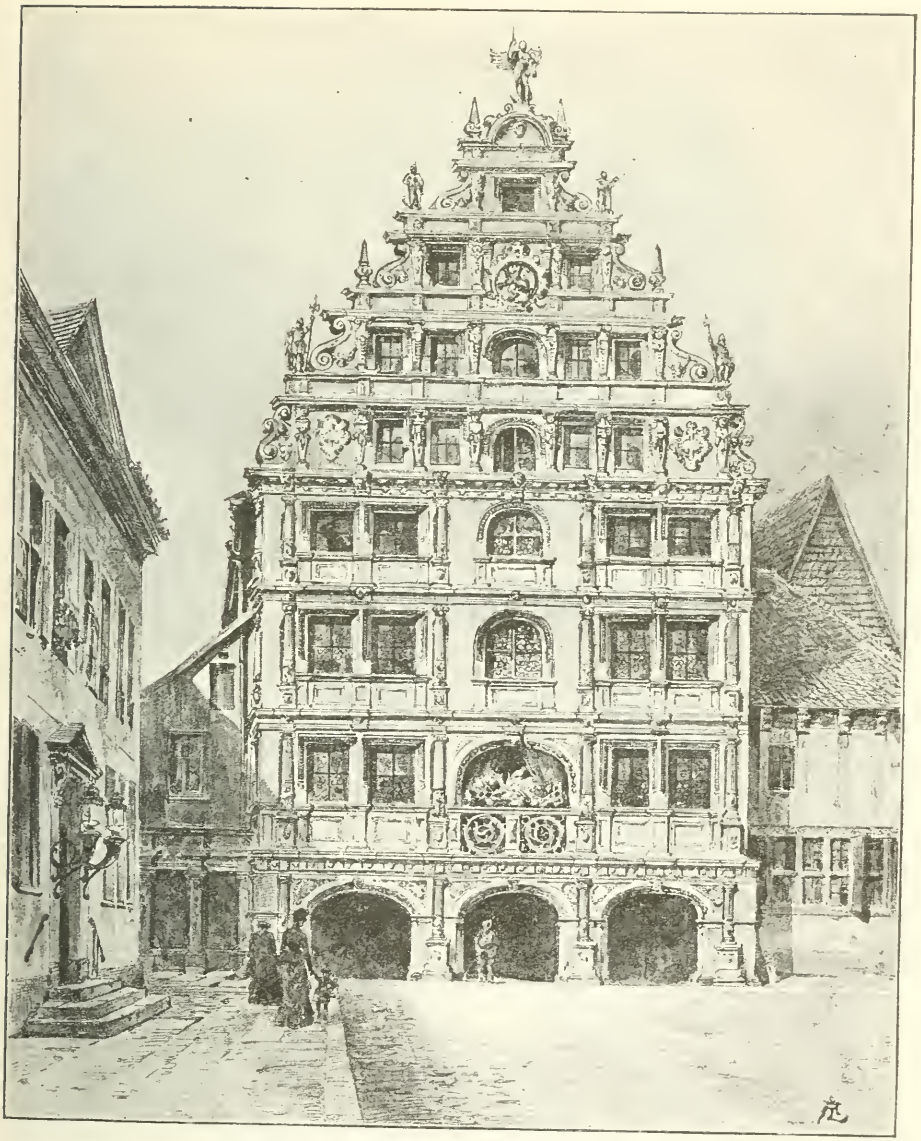


Abb. 552. Gewandhaus in Braunschweig (1590).

zu Braunschweig (Abb. 552). — Wie die Zeit es verstand, auch bei der Entfaltung des üppigsten Reichtums, bei der Häufung der mannigfaltigsten Formen einen schönen Gesamteindruck zu wahren, veranschaulicht in besonders glänzender Weise das Haus zum Ritter in Heidelberg, von 1592 (Abb. 553).

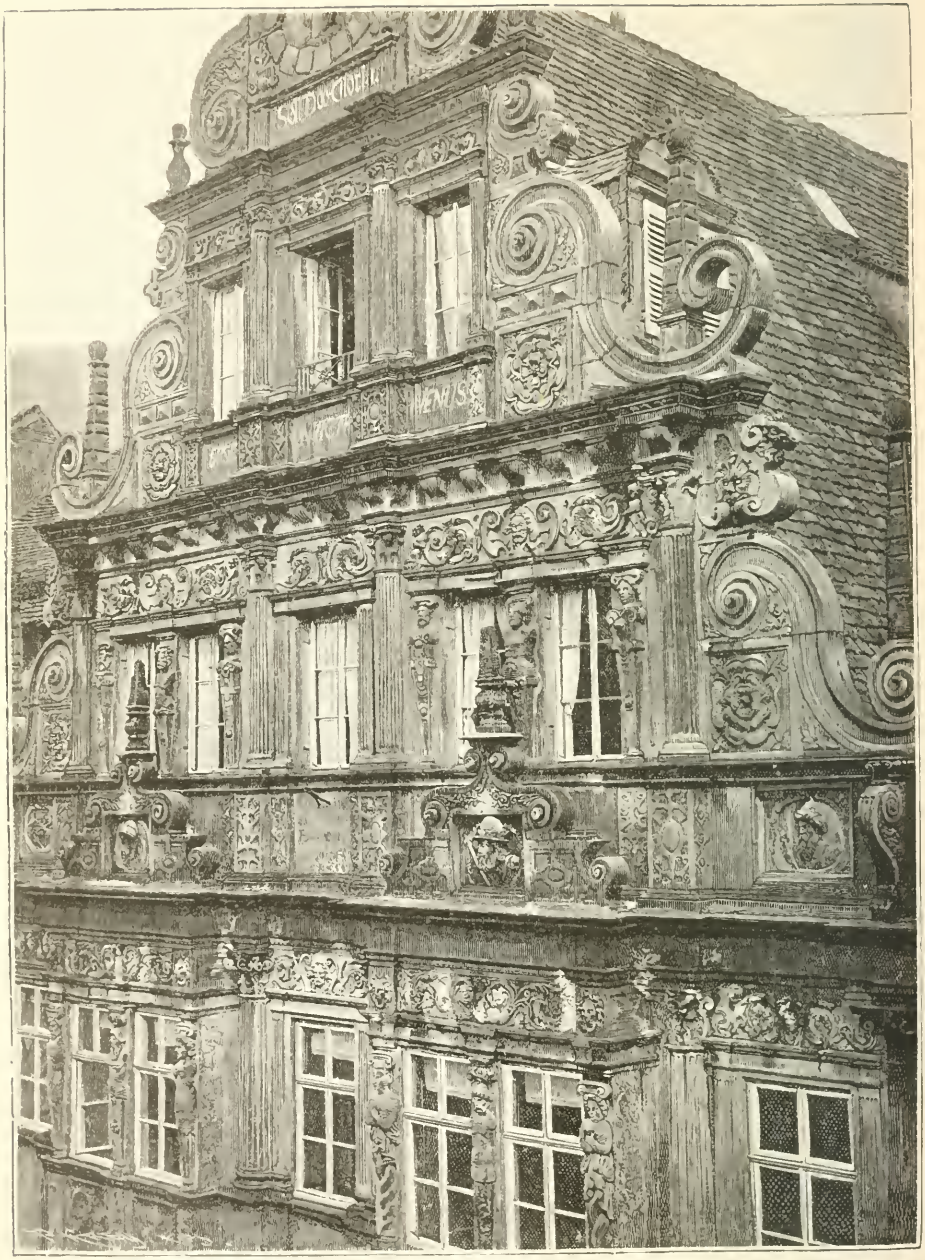


Abb. 553. Haus zum Ritter (1592) in Heidelberg.

Beim Braunschweiger Gewandhaus zeigt uns das Maßwerk in der Brüstung der gedrückt rundbogigen Laube im ersten Stock, daß man auch in dieser Zeit noch an ein grundsätzliches Verbannen der gotischen Formen nicht dachte. Zugleich zeigen uns aber die übereinander folgenden Stellungen dorischer, ionischer, korinthischer und zusammengesetzter Säulen mit den zugehörigen Gebälken, daß die Baumeister die antiken Säulenordnungen kannten und regelrecht anzuwenden wußten. Es wurde damals sehr viel über Baukunst geschrieben, und die fünf Säulenordnungen spielten in den Lehrbüchern eine große Rolle. Neben Einzelnem, das in der That der antiken Baukunst mehr oder weniger genau entsprach, brachten die Verfasser dieser Werke aber auch die wunderlichsten Willkürlichkeiten zu Tage, in dem guten Glauben, sich in voller Übereinstimmung mit Vitruvius zu befinden. In der Spätzeit der Renaissance machten die Schriftsteller die Willkürlichkeiten gern zum Hauptgegenstand ihrer Abhandlungen; es erschienen sogar besondere „Schweifbüchlein", welche lediglich Muster darbieten sollten für regellose, ausschweifende Gebilde. Zu solchen Bildungen, welche außerhalb aller architektonischen Gesetze standen, kamen andre — in den Lehrbüchern und in der wirklichen Ausführung —, welche diesen Gesetzen geradezu widersprachen; dazu gehören als auffallendste Erscheinung die vielleicht früher in der Holzarbeit als in der Architektur ausgeführten gebrochenen Giebel, bei denen gerade das Wesentliche und eigentlich Bedeutsame eines Giebels, die Dachform, beseitigt ist, obgleich sie in dem Sinne einer Bedachung über Thüren und an ähnlichen Stellen erscheinen (Abb. 554 und 555, oben, vgl. Abb. 531). Übrigens mußten sich auch die wirklich aus der Antike geschöpften Einzelheiten vielfach willkürliche Umbildungen gefallen lassen, die in den verschiedenen Zeiten des Jahrhunderts verschieden waren. Das sprechendste und am meisten in die Augen fallende Beispiel bietet die Säule. In der ersten Zeit herrschten Säulen von einer spielenden malerischen Umbildung vor, die mehr den Schäften antiker Kandelaber als wirklichen Säulen glichen: aus einer Blätterhülse, die sich von einem engen Ursprunge aus wie eine Tulpe stark ausrundet und allmählich wieder verengert, steigt ein Schaft hervor, der sich — bisweilen in geschwungener Linie — stark verjüngt und vermittelst eines wiederum breiteren Halses das weit ausladende Kapitäl trägt; diese Säule steht auf einer Basis, die nur selten einer gewöhnlichen Säulenbasis gleicht, in der Regel vielmehr sich aus einer Anzahl verschieden gestalteter verzierter Glieder ziemlich hoch aufbaut. Diese Kandelabersäulen eigneten sich freilich nur zu Zierformen und nicht zum Tragen wirklicher Lasten; sie wurden auch meistens bloß in Relief, und nur in ganz kleinen Verhältnissen oder wo sie als alleinstehende Ziersäulen zum Tragen einer Figur dienten, in voller Rundung ausgeführt (vgl. Abb. 484). In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nahm man zwar allgemein die richtige Säulenform an; aber die Bekleidung des Unterteiles des Schafts mit reichem Zierwerk, welche im Kunstgewerbe durchgehends gebräuchlich war, bewahrte auch in der großen Architektur gleichsam eine Erinnerung an die ehemalige Blätterhülse; an die Stelle des Blattwerks traten aber die mannigfaltigsten Gebilde; vorzugs-

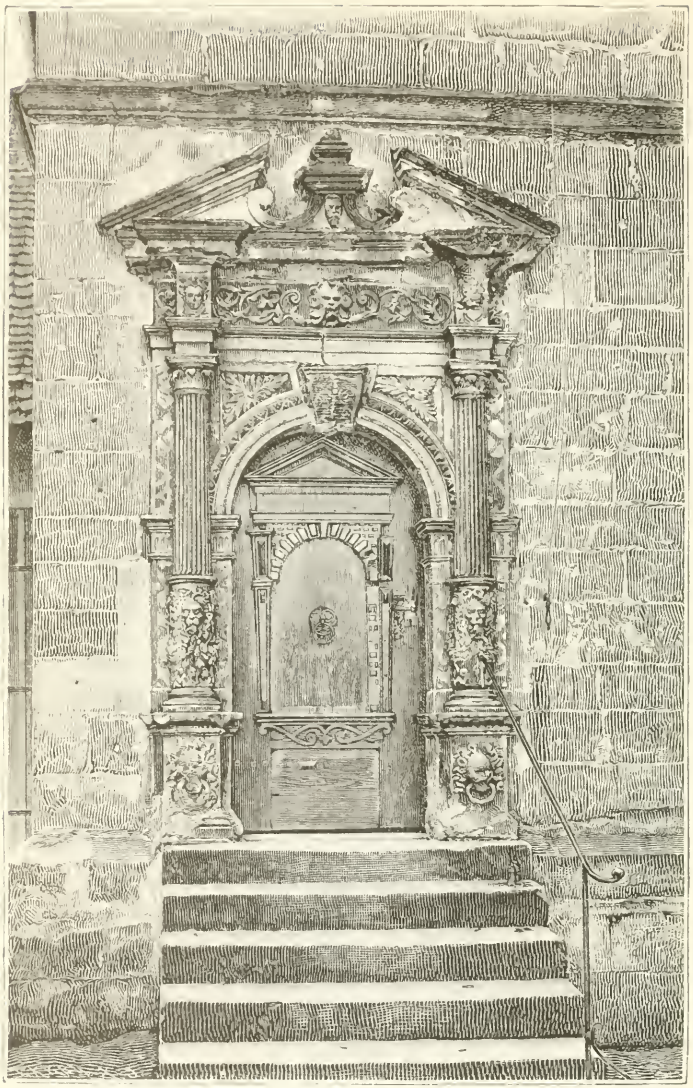


Abb. 554. Portal am Kanzleigebäude in Überlingen (um 1560).

weise kamen Masken, Löwenköpfe, Fruchtgehänge und in der Spätzeit des Jahrhunderts ganz überwiegend die allbeliebten Nachahmungen von Eisenbeschlägen zur Verwendung. Auch die Untersätze, auf welche man die Säulen zu stellen pflegte, erhielten meistens reichlichen Schmuck, und in entsprechender Weise wurden die Friese häufig mit vielgestaltigem lebensvollem Formenspiel geschmückt (Abb. 554). Um die Wende des Jahrhunderts endlich gelangten die strengen klassischen Formen zur Herrschaft, und hin und wieder machte sich von nun an eine ausgesprochene Vorliebe für das Einfachste geltend; man ließ nicht nur die schmückenden Zuthaten weg, sondern gab auch den glatten Säulenschäften vor den kanellierten den Vorzug; und während man früher an den reicheren Kapitälformen der korinthischen und der zusammengesetzten Ordnung am meisten Gefallen fand, wendete man sich jetzt mehr den einfacheren Ordnungen zu. Daneben erging man sich aber, gleichsam zur Schadloshaltung, um so zügelloser in willkürlichen Formen, wie gebrochenen und geschweiften Giebeln

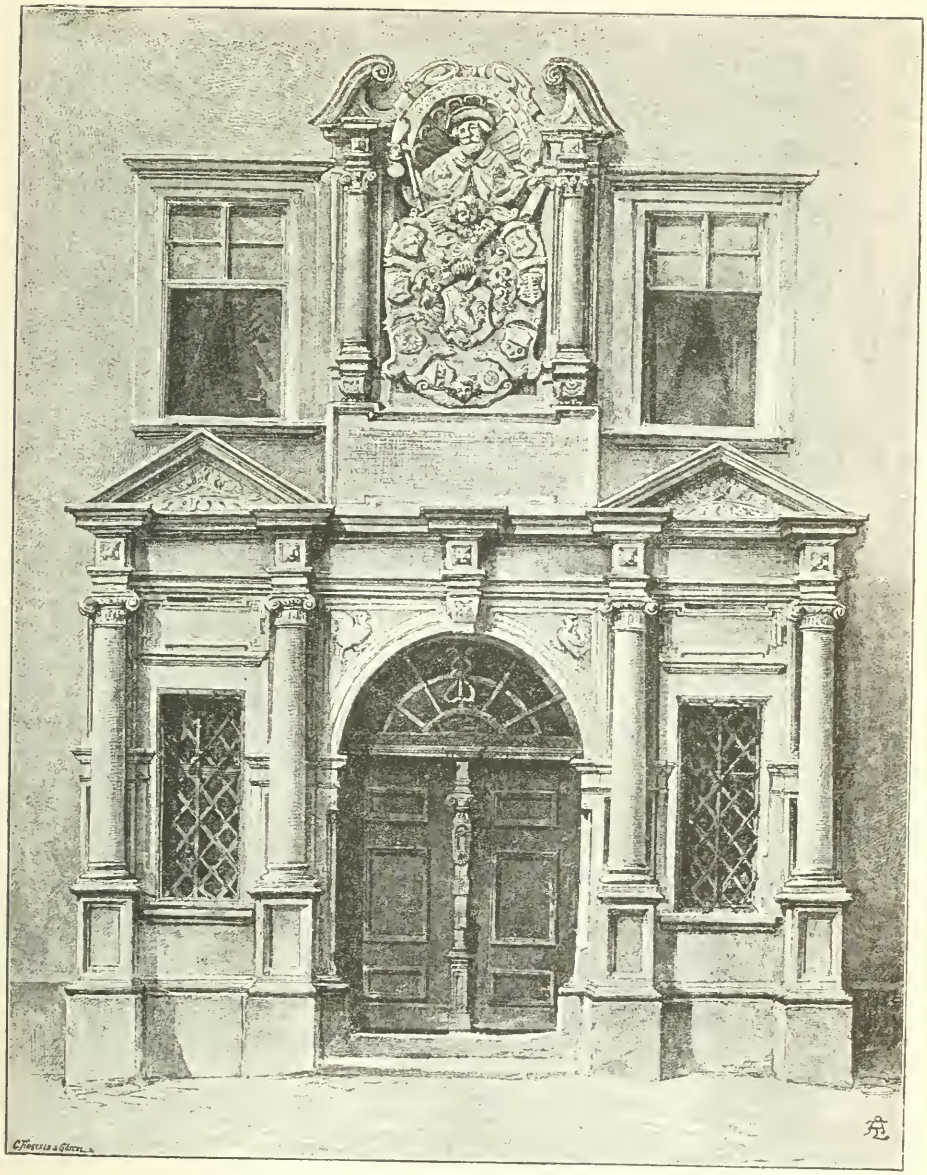


Abb. 555. Portal an der Dompropstei zu Konstanz (1620).

und dergleichen wunderlichen Dingen (Abb. 555). — Eine sehr große Rolle spielten in der Ausschmückung der Architektur die Hermen und Karyatiden, denen man alle nur erdenklichen Bildungen gab. Überhaupt wurde von der

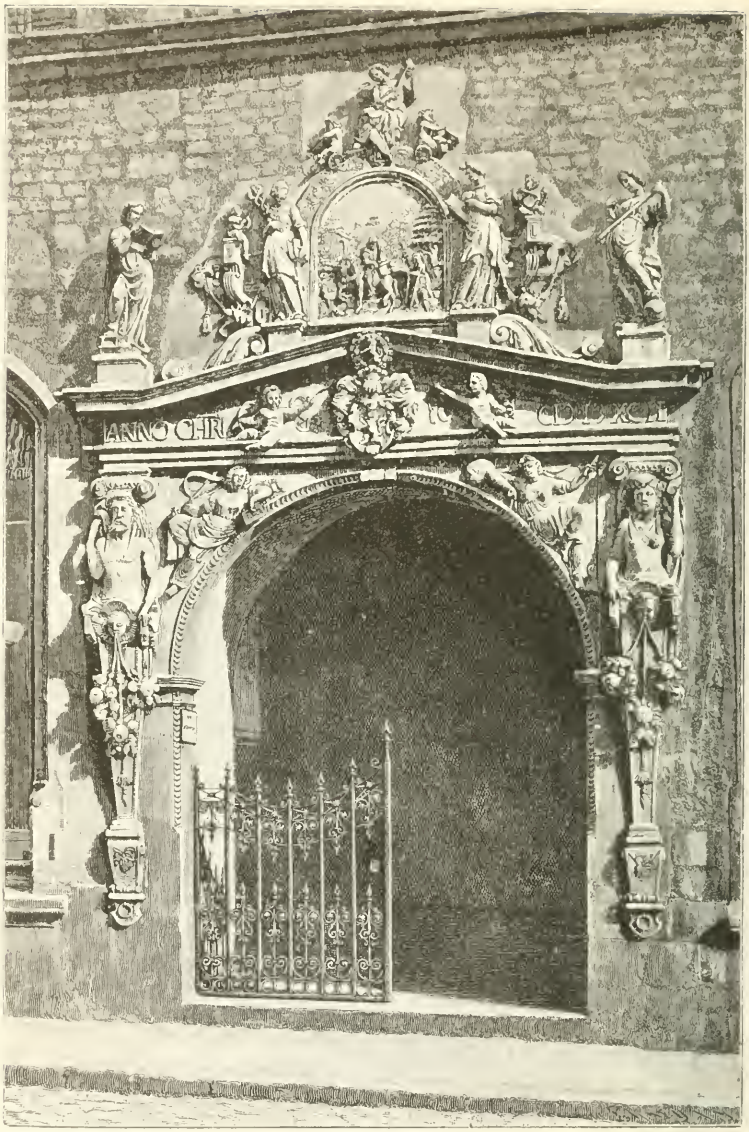


Abb. 556. Portal des ehemaligen Martinsgymnasiums zu Braunschweig (1592).

menschlichen Gestalt auch hier ein sehr ausgiebiger Gebrauch gemacht, und bisweilen erschien in der Umrahmung der Eingänge eine solche Fülle von freiem figürlichem Bildwerk, daß das architektonische Gerüst fast dahinter verschwand (Abb. 556).

In der nämlichen Weise wie bei den Wohnhäusern und den in einfacher Hausform aufgeführten öffentlichen Gebäuden trat die Renaissance in der Regel auch bei den reicher angelegten städtischen Bauten in die Erscheinung, welche, wie meistens die Rathäuser, ganz oder zum größten Teil frei standen oder doch durch ihre mächtig hingelagerte Gestalt die gedrängte Reihe der Bürgerhäuser bedeutsam unterbrachen. Die hohen steilen Giebel wurden auch bei diesen Gebäuden als Hauptprunkstücke behandelt, und häufig wurden auch die Langseiten des Hauses mit einer Anzahl stattlicher Giebel geschmückt oder wenigstens die Mitte derselben durch einen solchen betont. Wenn die Rathäuser, wie es häufig geschah, mit Türmen ausgestattet wurden, so boten deren Bedachungen der Erfindungsgabe ein dankbares Feld; der mittelalterliche Grundgedanke der hochaufsteigenden Spitze wurde auch hier in der Regel beibehalten, aber die Gebundenheit und Folgerichtigkeit der Gotik, ihre geraden Linien und geometrisch konstruierten Figuren mußten der freiesten Ungebundenheit weichen, die sich besonders in geschweiften kuppelartigen Bildungen gefiel und die bisweilen durch stark bewegte Umrisse in Einziehungen und kräftig geschwungenen Ausbauchungen, durch Übereinandertürmen von luftigen Galerien und wulstigen Dächern einen Reichtum der Erscheinung anstrebte, der die Maßwerkhelme überbieten sollte (Abb. 557).

Überall in Deutschland sind in den alten Städten Denkmäler der Renaissancebaukunst erhalten, bald vereinzelt, bald zahlreicher, unerschöpflich an Mannigfaltigkeit und Reiz. Am wirkungsvollsten treten sie uns da entgegen, wo sie in größerer Zahl beisammen stehen oder wo gar ganze Städte oder Stadtteile das Gepräge jener Zeit bewahrt haben, wo die hohen schmalen Giebelhäuser in dicht geschlossenen Reihen auf die Gassen blicken und in dem Reichtum und der Gediegenheit ihres

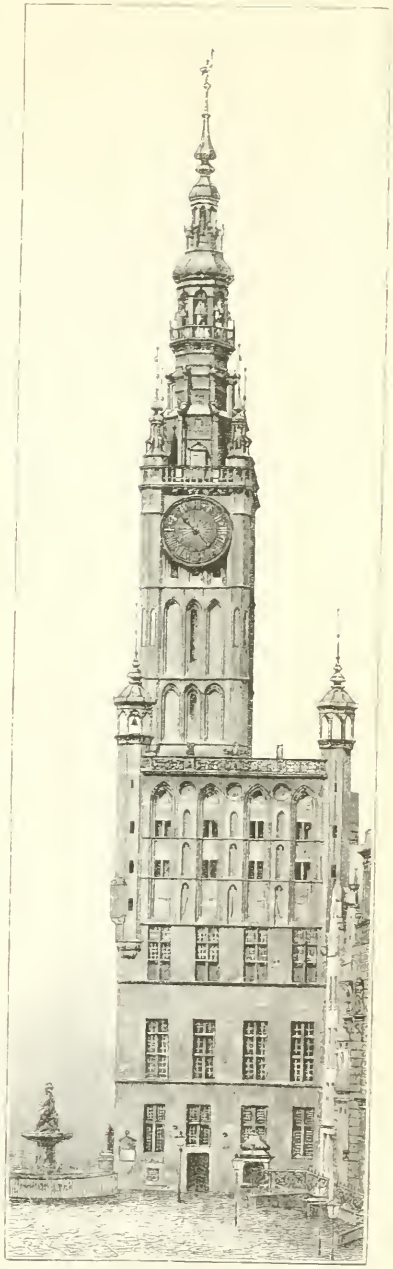


Abb. 557. Das rechtsstädtische Rathaus zu Danzig mit Renaiss.-Turmspitze v. 1559—61.

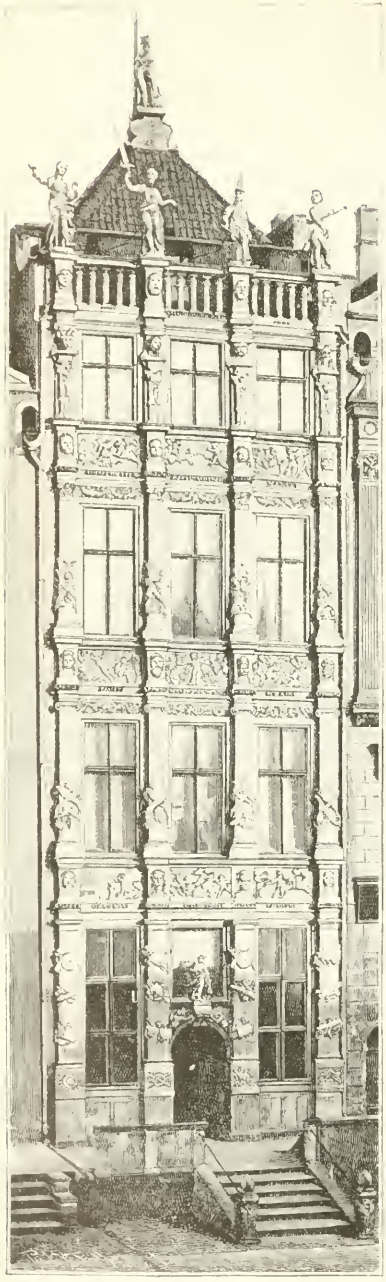


Abb. 558. Das Steffensche Haus zu Danzig.

Schmuckes uns von der Wohlhabenheit und dem Kunstsinn der rührigen Bürger erzählen, wo die stattlichen Innungshäuser, mit den stolzesten Patricierwohnungen an Glanz der Ausstattung wetteifernd, uns die Bedeutung und das Selbstgefühl der Zünfte vergegenwärtigen, und die gewaltigen Rathäuser und mancherlei Bauten für den öffentlichen Nutzen, die zierlich und reich geschmückten Brunnen wie die starken und doch nicht schmucklosen Mauern und Türme der Befestigung von dem Gemeinsinn der Städte glänzendes Zeugnis ablegen.

Von den mächtigen Hansastädten haben manche noch sehr vieles aus jener Zeit bewahrt. An erster Stelle steht unter ihnen Danzig. Die Langgasse und der Lange Markt, wo zu beiden Seiten des gotischen Rathauses, dessen schlanker Turm mit der 1559 bis 1561 errichteten phantastischen Renaissancespitze hoch und stattlich emporragt (Abb. 557), die schönste Renaissance das Gepräge der Häuser überwiegend bestimmt, bieten ein unvergleichliches Bild. Bis vor kurzem war dies Bild noch malerischer, als jedes Haus noch seinen „Beischlag", einen erhöhten Vorplatz mit reichem Stein- oder Eisengeländer, hatte. Das früher gebräuchliche Ziegelmaterial genügte jener glanzliebenden Zeit nicht; von weither wurde Sandstein herbeigeführt, um die Fassaden mit reichem Schmuckwerk zu bekleiden. Das prächtigste unter den Häusern am Langen Markt zeigt die auffallende Eigentümlichkeit, daß es, obgleich wie die andern mit der Schmalseite der Straße zugekehrt, nicht mit einem Giebel, sondern mit einer figurengeschmückten Brüstung abschließt, hinter der das Dach, auf der Spitze gleichfalls mit einer Figur bekrönt, abgewalmt zurücktritt (Abb. 558). Der mächtige, im Jahre 1612 aufgeführte Thorbau, welcher die Langgasse abschließt, mit zweifacher Säulenstellung, hohen Rundbogenfenstern und einer bekrönenden

Brustwehr mit Standbildern, zeigt jene andre Art der Renaissance, welche sich unmittelbar an die italienische Bauweise anschließt. Wirkungsvoller noch als dieses ist das äußere Stadtthor jenseits desselben, das 1588 erbaute Hohe Thor, ein mächtiges Werk aus Sandsteinquadern, das in seiner ganzen Anlage die römischen Triumphbogen nachbildet, durch gewaltige Pilaster gegliedert und an der „Attika", dem hohen Aufsatz über dem Gebälk, mit Stadt- und Landeswappen geschmückt; das Quaderwerk zeigt die in der italienischen Renaissance sehr beliebte sogenannte Rustika, d. h. die Oberfläche der Steine ist nur an den Rändern geglättet, im übrigen rauh bearbeitet (Abb. 559). Das in der Nähe gelegene Zeughaus mit seinen vielwinkligen Treppentürmen, seinen Prachtportalen und den phantastischen Umrissen der hohen reichen Giebel (erbaut 1605) gehört hinwiederum ganz der eigenartig deutschen Bauweise an (Abb. 560). — Glanzstücke der deutschen Renaissance besitzt Lübeck in den Sandstein-Anbauten, welche in den Jahren 1570 und 1594 am Rathaus ausgeführt wurden, die in einer reichen dreigiebligen Vorhalle und einer überaus malerischen, auf Pfeilern emporsteigenden Außentreppe bestehen. Durch seine stattliche Erscheinung zeichnet sich das in den Jahren 1574 bis 1576 errichtete Rathaus zu Emden aus, mit dichten Reihen viereckiger Fenster in der Quadersteinfassade, mit einem balkon-

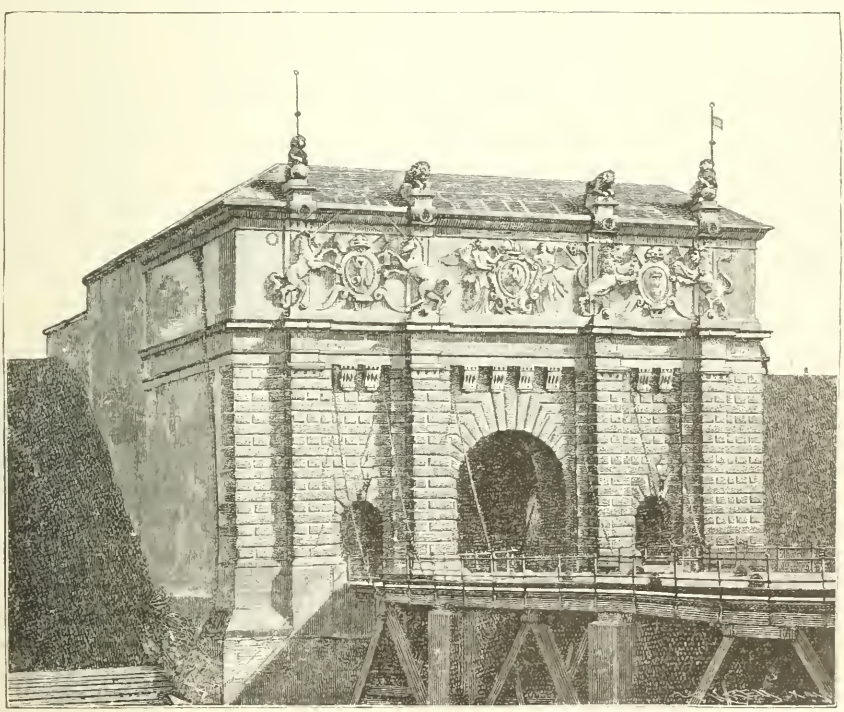


Abb. 559. Das Hohe Thor zu Danzig (1588).

Abb. 560. Das Zeughaus zu Danzig (1605).

artigen Laubengang unter dem Dachsims, einem schmucken Ziergiebel und einem mehrgeschossigen, aus Holz aufgeführten Turmaufsatz in der Mitte des hohen Daches. Die prächtigsten Rathausbauten aber finden wir in Bremen und in Köln, hier wie dort an Gebäuden älteren, gotischen Kerns. In Köln ist es eine zierliche zweigeschossige Vorhalle, welche in den Jahren 1569 bis 1573

angebaut wurde, in Bremen eine prunkvolle Fassade, welche im Jahre 1612 durch Umbau und Bereicherung der dem Markte zugekehrten Seite des Hauses hergestellt wurde.

Die Doppellaube des Kölner Rathauses ist eine der reizvollsten Schöpfungen der Renaissance. Ihre von schönen Säulenstellungen eingerahmten Bogenreihen und die klassisch geformten Einzelheiten erinnern an italienische Meisterwerke; aber dabei lebt in der leichten Zuspitzung der oberen Bogen noch eine Erinnerung an die Gotik, und der giebelartige Aufsatz über der Mitte und das in geschweiften Linien aufsteigende Dach mit seinen nach gotischer Art mit spitzen Hauben bedeckten Luken sprechen den besondern nordischen Renaissancegeschmack aus (Abb. 561).

Während dieses Prachtstück sich ganz unvermittelt an das gotische Haus anlehnt, ist in Bremen die ganze Fassade im Sinne der Renaissance verändert und umkleidet worden. Ein prachtvoller Laubengang, dessen weite Rundbogen auf Säulen dorischer Ordnung ruhen und den eine durchbrochene Brustwehr bekrönt, ein breiter Erker, der darüber an der durch hohe viereckige, mit flachen Giebeln überdeckte Fenster durchbrochnen Wand des Hauses emporsteigt, der mächtige, reich gestaltete steile Giebel dieses Erkers und zwei kleinere Nebengiebel, welche sich über einem Geländer erheben, das, von schmuckvollen Konsolen getragen, sich um das ganze gewaltige Dach herumzieht, dazu eine Fülle des herrlichsten bildnerischen Schmuckes, gegen dessen Figuren die beibehaltenen mittelalterlichen Standbilder an der Wand gar sehr abfallen, — das alles vereinigt sich zu einer so stolzen und reichen Wirkung, wie sie nicht leicht ein ähnliches Bauwerk aufzuweisen hat.

Das vollständigste und einheitlichste Stadtbild aus der Renaissancezeit bietet uns das alte fränkische Reichsstädtchen Rothenburg ob der Tauber, wo mit Ausnahme der gotischen Kirchen fast alle öffentlichen und privaten Gebäude den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts angehören. Die Mauern, Thore und Türme, das hochgelegene stattliche Rathaus, von dem ein Teil noch gotisch, der am meisten in die Augen fallende Bau aber mit schmuckvollem Giebel und Erker, mit turmartig hervortretendem Treppenhaus und mit langer Bogenlaube aus Rustikaquadern ein höchst bezeichnendes Werk der in Rede stehenden Zeit ist (Abb. 562), das ansehnliche Gymnasium und das große Spital, die hochgiebeligen Fachwerkhäuser mit ihren roten Dächern und die reichgeschmückte Sandsteinfassade des sogenannten Hauses des Baumeisters, dazu die zierlichen Brunnen auf den Straßen, schaffen zusammen ein Bild, das den Beschauer der Gegenwart entrückt und das ebenso malerisch wie in kultur- und kunstgeschichtlicher Beziehung fesselnd ist. Den größten Reiz aber besitzt Rothenburg darin, daß in öffentlichen und privaten Bauten auch die innere Ausstattung vielfach fast unversehrt erhalten ist, daß man hier an einer Menge von Beispielen wie wohl nirgendwo anders die Einrichtung von Bürgerhäusern der Renaissancezeit mit dem reich geschnitzten Holzwerk, zu dem seit dem Ende des Jahrhunderts mannigfaltiges Stuckwerk hinzukommt, im ursprünglichen Zusammenhange kennen lernen kann. Es zeigen sich einzelne Bilder von so ungetrübtem Gepräge, als ob die Jahrhunderte hier spurlos vorübergegangen wären, selbst die alten Butzenscheiben sieht man noch in den Fenstern.

Zwar nicht in solcher Geschlossenheit, dafür aber in um so großartigerer und glänzenderer Weise führt uns das stolze Nürnberg jene Zeit vor Augen. Vereinzelt trat hier die Renaissance, ungeachtet der prächtigen Durchbildung,

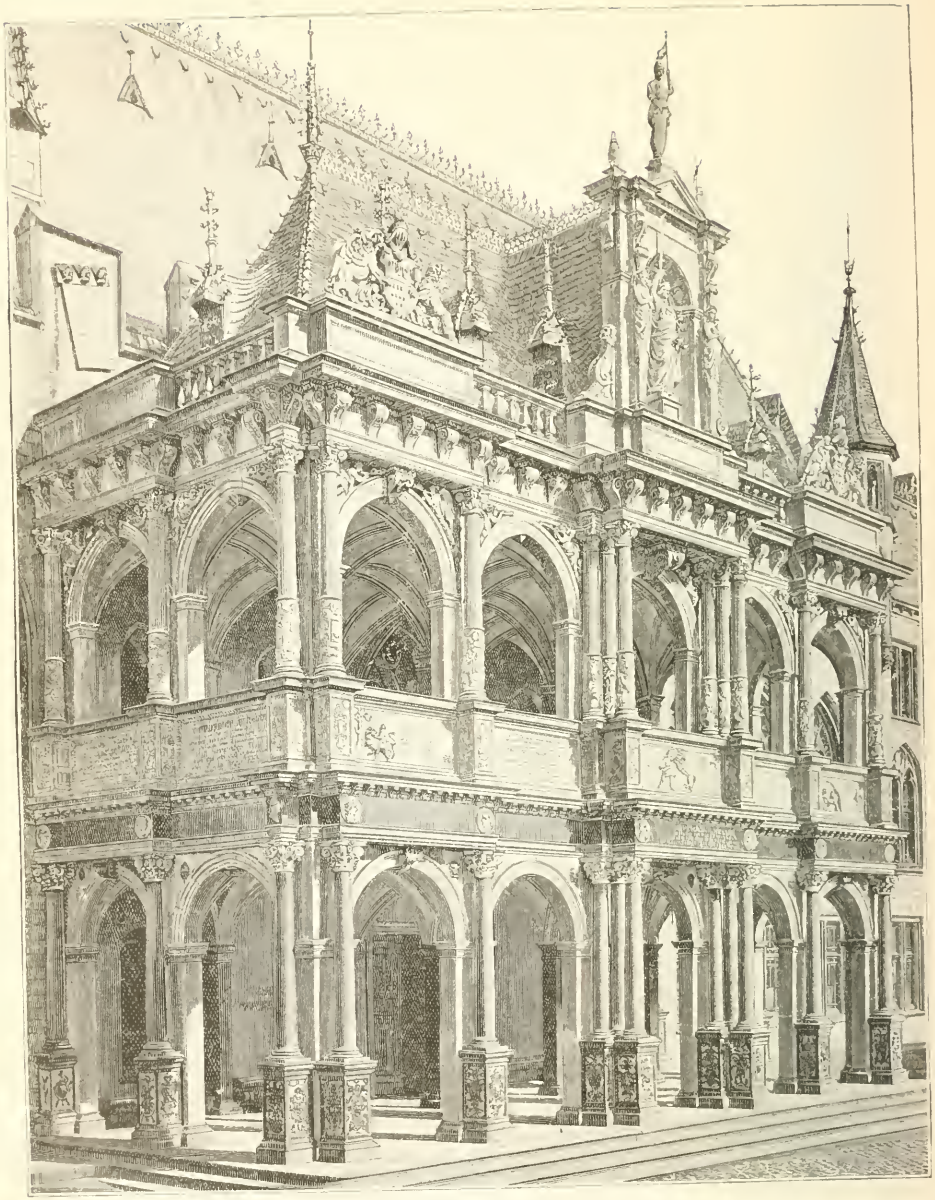


Abb. 561. Vorhalle des Rathauses zu Köln (1569—1573).

welche der Nürnberger Privatbau in der spätgotischen Zeit erfahren hatte, schon früh auf. Das Tuchersche Haus in der Hirschelgasse, im großen und ganzen noch gotisch, aber mit einem Erker, einer Hofthür und andern Einzelheiten im

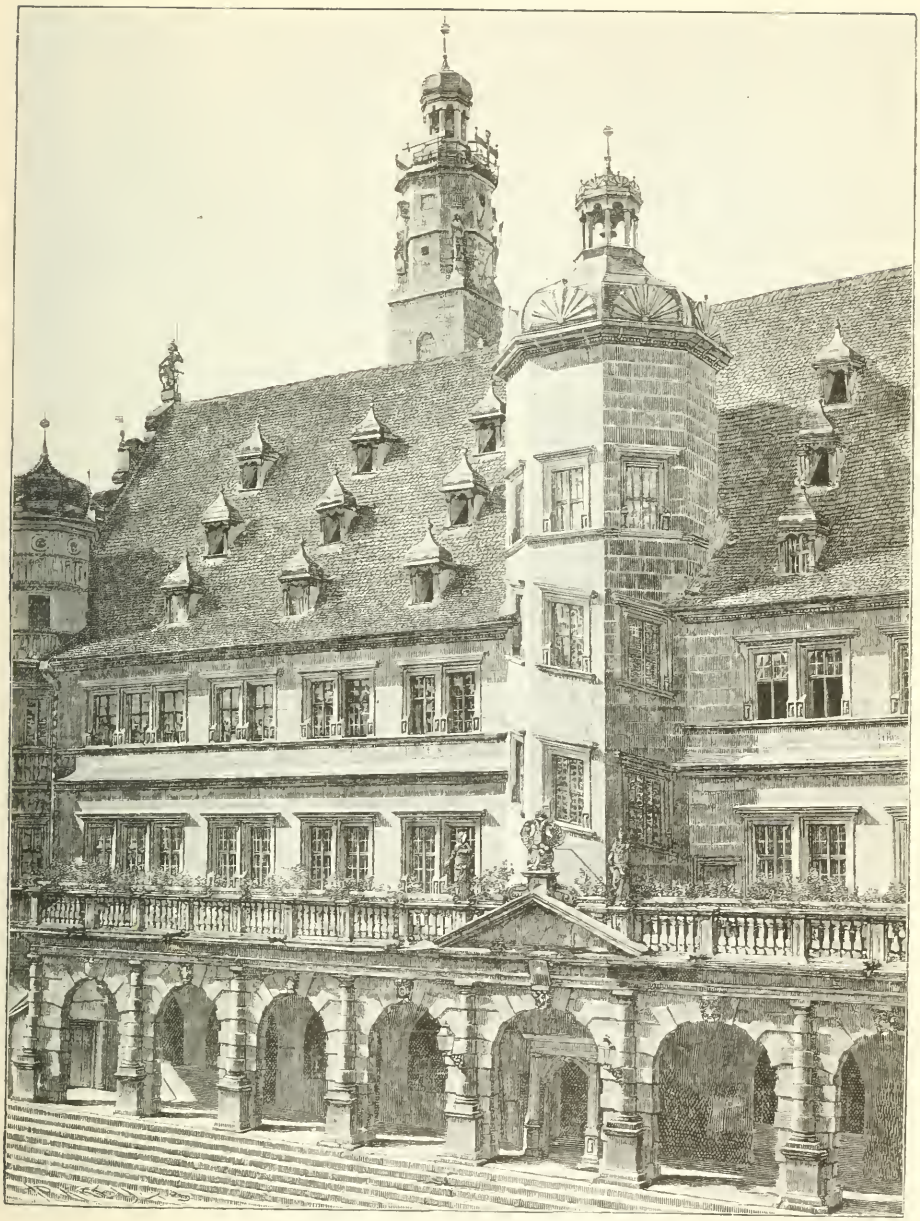


Abb. 562. Das Rathaus zu Rothenburg ob der Tauber.

neuen Stil geschmückt, zu denen auch, wie so oft in der Frühzeit der Renaissance, romanische Formen kommen, trägt die Jahreszahl 1533. Und im Jahre 1534 wurde der unvergleichliche Gartensaal des in derselben Straße gelegenen Rupprechtschen, ursprünglich dem Patriciergeschlecht der Hirschvogel gehörigen Hauses, der jetzt als Ausstellungsraum einer Antiquitätenhandlung dienende sogenannte Hirschvogelsaal, in edelstem Renaissancegeschmack ausgeführt. Daneben behauptete sich freilich die Gotik bis gegen das Ende des Jahrhunderts; dann aber machte sie allgemein einer um so üppigeren Renaissance Platz. Die hohen und breiten Fassaden mit ihren gewaltigen Giebeln und ihren Erkern, die turmartigen Dacherker, welche die Linie des Daches zu unterbrechen pflegen, wenn das Haus seine Langseite der Straße zuwendet, und vor allem die Höfe mit ihren übereinander gereihten Laubengängen und ihren Treppentürmen gaben dem neuen Stil Gelegenheit zu ebenso großartiger wie malerischer Entfaltung seiner Vorzüge. Das Pellersche Haus am Ägidienberg mit seiner mächtigen fünfstöckigen Fassade von 1605 und mit seinem wunderbaren Hof, dessen prächtige Pfeilerarchitektur jederseits durch einen Erker unterbrochen wird und den ein schmuckreicher Giebelbau mit weit hervorstehendem dreigeschossigem Erker wirkungsvoll abschließt, ist wohl ohne Zweifel eine der schönsten Schöpfungen, welche die deutsche Renaissance-Baukunst überhaupt hervorgebracht hat (Abb. 563). — In den Jahren 1613 bis 1619 fanden großartige Neubauten am Rathaus statt. Diese schlossen sich nicht der heimischen Bauweise an, sondern sie wurden im Sinne der italienischen Hochrenaissance ausgeführt, „auf welsche Manier", wie man damals sagte. Sehr bedeutend, aber hier in Nürnberg doppelt fremdartig wirkt der gewaltige Quaderbau der breit hingelagerten Fassade mit dem massigen Untergeschoß, das nur wenige, verhältnismäßig kleine Fenster und drei mächtige Säulenportale mit überlebensgroßen Figuren auf den gestutzten Giebeln unterbrechen, mit den zwei langen dichten Reihen viereckiger Fenster darüber und mit der ununterbrochenen wagerechten Abschlußlinie des von einem Geländer bekrönten kräftigen Gesimses; zwar wird diese Linie belebt durch turmartige Aufsätze, aber auch diese sind breit und durch wagerechte Gesimse begrenzt, und ihre weit zurücktretenden schlanken Oberbauten mit geschweiften Spitzdächern entziehen sich in der schmalen Gasse fast gänzlich dem Blick des Beschauers.

Ein ganz andres Gepräge als Nürnberg trägt Augsburg. Die Beziehungen zu Italien waren hier besonders lebhaft, und die reichen Fugger ließen schon in der Frühzeit des Jahrhunderts in ihren Wohnungen, welche an Glanz und Pracht der Einrichtung die stolzesten Fürstenschlösser weit überboten, Marmorsäle und Säulenhallen nach der Art italienischer Paläste herstellen; sie beriefen auch Künstler von jenseit der Alpen zur Ausschmückung ihrer Gemächer. Äußerlich ist das heute noch, freilich nur als ein Schatten seiner einstigen Herrlichkeit, dastehende Fuggerhaus, wie die meisten Augsburger Häuser, ganz schlicht. Das Äußere der Bauwerke zu schmücken, blieb in Augsburg bis in das 17. Jahrhundert hinein der Malerei überlassen, und in wie glänzender Weise diese ihre Aufgabe löste, davon legen noch einzelne erhaltene Reste Zeugnis ab. Die

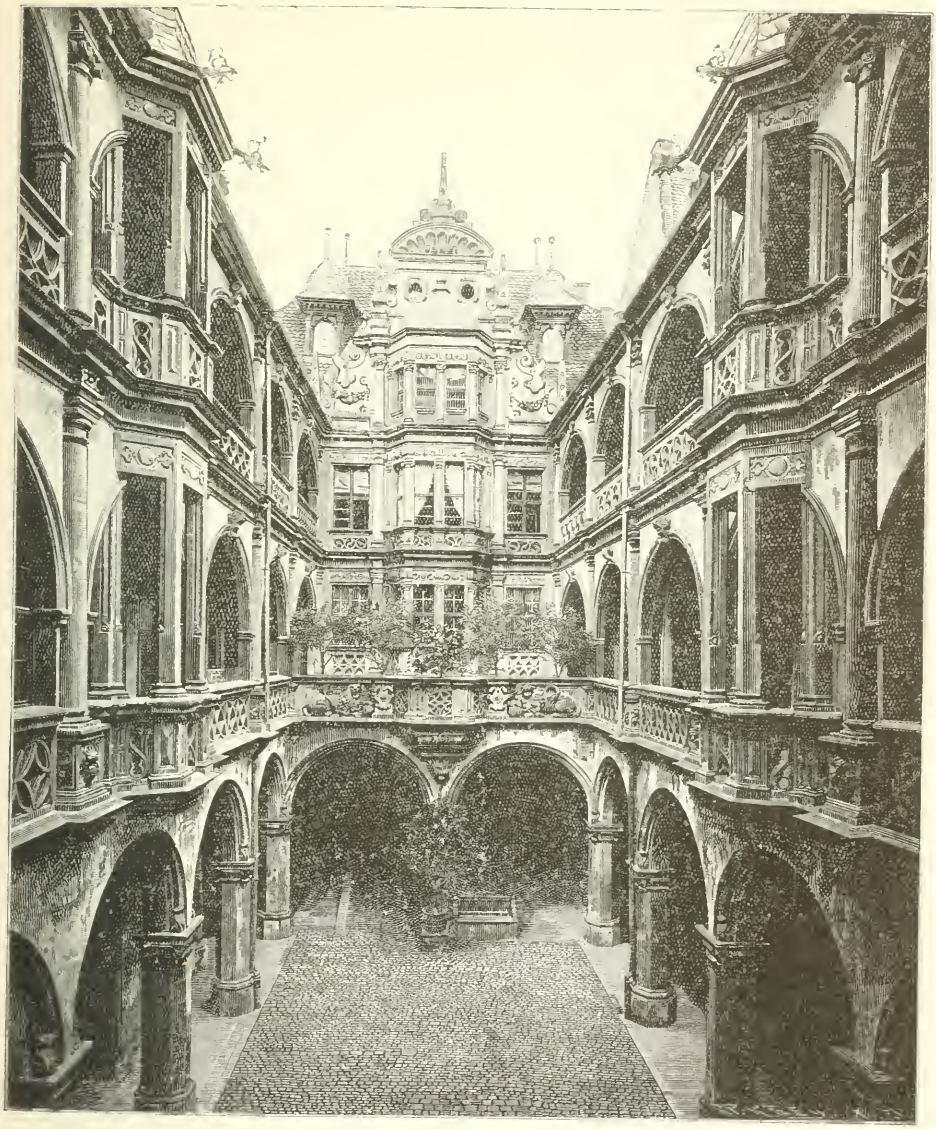


Abb. 563. Der Pellerhof zu Nürnberg.

schmuckreiche deutsche Renaissance-Architektur kam daher hier niemals zu rechter Durchbildung. Wohl aber entstanden manche bedeutende Bauten im Anschluß an jenen späteren italienischen Renaissancestil, der mit absichtlicher Vermeidung von vielem Formenaufwand im Äußern durch eine ernste Großartigkeit zu wirken sucht. Besonders hat die langjährige, in das erste Drittel

des 17. Jahrhunderts fallende Thätigkeit des Stadtbaumeisters Elias Holl, der die Werke Italiens eingehend und erfolgreich studierte, das bauliche Gepräge Augsburgs bestimmt.

Elias Holl wurde im Jahre 1573 zu Augsburg geboren und erlernte die Baukunst zunächst bei seinem Vater Hans Holl, der in Augsburg über sechzig Bürgerhäuser und eine Anzahl öffentlicher Werke ausführte und bei dem Geschlecht der Fugger als „täglicher Maurer- und Werkmeister" in Dienst stand. Auch sein Großvater war Maurermeister gewesen. Im Jahre 1596 zeichnete Elias Holl sein Meisterstück, und vier Jahre später wurde er von einem reichen Kaufherrn mit nach Venedig genommen. Schon 1601 erhielt er von seiner Vaterstadt einen Auftrag, den Neubau des Gießhauses; die Wahl fiel deswegen auf den jungen Werkmeister, weil er die italienische Bauweise kannte, und die Ratsherren hatten „die Gebäu zu Venedig gesehen, die ihnen wohl gefallen". Im folgenden Jahre wurde er zum Werk- und Maurermeister der Stadt ernannt. Ununterbrochen thätig führte Elias Holl eine große Zahl von öffentlichen und privaten Gebäuden aus, denen allen eine ernste Großartigkeit eigen ist. Sein letztes bedeutendes Werk war das 1625 bis 1630 erbaute Spital. Die wechselvollen Stürme des dreißigjährigen Kriegs brachten manches herbe Mißgeschick über den Meister; als das Restitutionsedikt in Augsburg zu gewaltsamer Vollziehung kam, wurde er seines Amtes entsetzt, weil er sich nicht zu einer Verleugnung seines Glaubensbekenntnisses bequemen wollte, und der größte Teil seines bei der Stadt angelegten Vermögens wurde ihm vorenthalten; und nach dem Einmarsch der Kaiserlichen im Jahre 1635 wurde er abermals mit den härtesten Maßregeln bedrückt. Er starb am 6. Januar 1646. Seine von ihm selbst verfaßte Lebensbeschreibung befindet sich im Besitze der Stadt Augsburg.

Holls bedeutendste Schöpfung ist das Augsburger Rathaus, dessen Neubau auf seine Anregung hin beschlossen und im Jahre 1615 ins Werk gesetzt wurde. Er beabsichtigte anfangs, wie die noch vorhandenen ersten Modelle zeigen, die Errichtung eines sehr prächtigen Gebäudes im reinsten italienischen Stil, mit stattlichen Bogenhallen und mächtigen Säulenstellungen; doch wurde ein andrer Entwurf zur Ausführung angenommen, der zwar einfacher, aber in der Massenwirkung fast noch großartiger ist. Im Zeitraum von fünf Jahren wurde das gewaltige Gebäude mit seinen vier Giebeln und zwei mit geschweiften Kuppeldächern bedeckten Türmen vollendet. Äußerlich zeigt dasselbe außer der Marmoreinfassung des Hauptportals und einigen großen vergoldeten Erzarbeiten — einem Adler und einer auf dem Hauptgiebel aufgestellten Zirbelnuß, dem Wahrzeichen Augsburgs — fast keinen Schmuck. Dafür entfaltet sich im Innern um so größere Pracht. Im Erdgeschoß nimmt eine mächtige, auf acht Pfeilern von rotem Marmor ruhende überwölbte Halle mehr als ein Drittel des ganzen Raumes ein; darüber befindet sich im ersten Stock eine Halle von gleicher Größe, mit schöner Holzdecke, die von Marmorsäulen mit Füßen und Kapitälen aus Erz getragen wird. Die eigentlichen Prunkräume aber kommen erst im zweiten Stock. Ihren Mittelpunkt bildet der „goldene Saal", der jenen beiden Hallen an Ausdehnung gleich ist; er empfängt das Licht an den Schmalseiten durch drei Reihen Fenster übereinander, von denen die der Mittelreihe die in jener Zeit zuerst in der Baukunst angewendete länglich runde Gestalt zeigen; die reiche Ausstattung der Wände mit Prachtportalen, mit Standbildern in Nischen und mit verschiedenartiger Dekorationsmalerei, die Pracht der von Gold

und Farben schimmernden Decke, deren Balken sich an den Wänden auf kräftige Konsolen stützen, und zwischen deren üppigem Stuckwerk Gemälde eingelassen

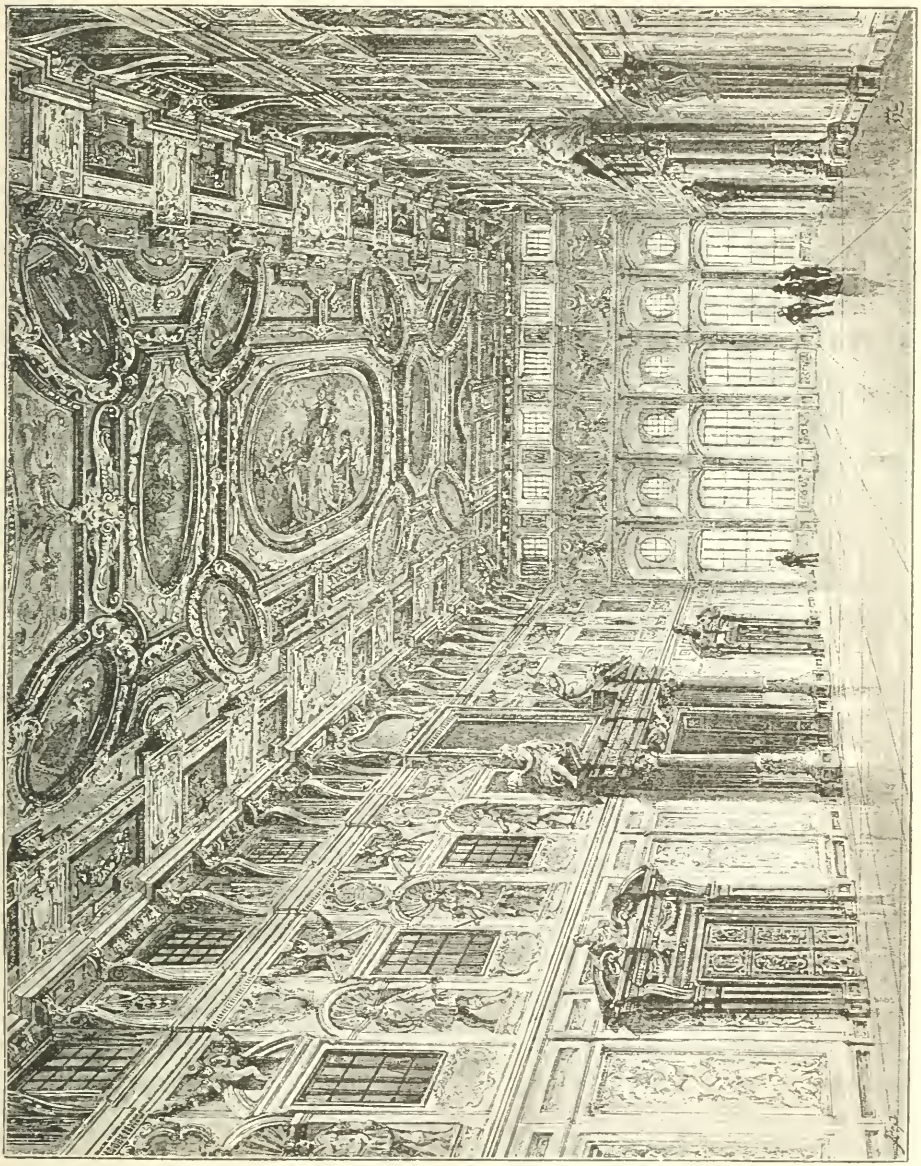


Abb. 564. Rathaussaal in Augsburg, von Elias Holl.

sind, und die ganzen mächtigen Verhältnisse des Raums lassen diesen Saal als eine der glanzvollsten Schöpfungen der Spätrenaissance erscheinen (Abb. 564).

8. Schlösser und Kirchen.

Abb. 565. Zierbuchstabe vom Ende des 16. Jahrhunderts. Aus dem „Amadis", nach dem Exemplar der k. Bibliothek zu Berlin.

Die italienische Renaissance feierte ihre glänzendsten Triumphe im Palastbau. Daher ist es wohl begreiflich, daß ebenso wie die reichen Fugger auch die deutschen Fürsten öfters italienische Künstler und Werkleute in ihre Dienste nahmen, als ihnen, den veränderten Anschauungen der Zeit gemäß, die mittelalterlichen Burgen nicht mehr zusagten und sie es vorzogen, weiträumige Schloßanlagen in ihren Residenzen aufführen zu lassen. Namentlich in den halbslavischen Ländern des Ostens, wo man sich schon lange daran gewöhnt hatte, auswärtige Künstler — bisher besonders Nürnberger — in Anspruch zu nehmen, entstanden im 16. Jahrhundert manche durchaus italienische Bauwerke. Das prächtige Gartenschloß Belvedere zu Prag, das König Ferdinand I. für seine Gemahlin erbauen ließ (begonnen im Jahre 1536), das mit seinen von schlanken Säulen getragenen hohen luftigen Bogenhallen so stolz von der Höhe des Hradschin herabblickt, und das 1547 begonnene, jetzt leider in einem traurigen Zustand der Verwüstung befindliche Piastenschloß zu Brieg mit seiner herrlichen schmuckbedeckten Fassade sind Meisterwerke der italienischen Renaissance-Baukunst. Aber auch im Herzen Deutschlands finden wir Schloßbauten, die in Erfindung und Ausführung der italienischen Kunst angehören, wie die von 1536 bis 1543 erbaute Residenz der bayrischen Herzöge zu Landshut mit ihrem großartigen Hof, den mächtige Bogenhallen mit dorischen Marmorsäulen umgeben, und mit ihrer herrlichen, echt italienischen Innenausstattung.

Mögen wir aber die vornehm würdevolle Erscheinung solcher Werke noch so sehr bewundern, mehr anheimelnden Reiz finden wir als Deutsche unzweifelhaft da, wo die fremden Formen dem besonderen deutschen Geschmack angepaßt worden sind, wo der behagliche Reichtum, der die bürgerlichen Bauten so anziehend macht, die stolzen Schlösser umkleidet.

Das erste Auftreten der deutschen Renaissance bestand auch beim Schloßbau in einer wunderlichen Durchsetzung der gotischen Formen mit fremdartigen Bildungen nach Art derjenigen, welche die Holzschnittverzierungen der Bücher

zeigten; so sehen wir es an der 1520 begonnenen bischöflichen Residenz zu Freising. Oder man trug — auch in viel späterer Zeit noch — dem herrschenden Kunstgeschmack dadurch Rechnung, daß man an einem übrigens gotischen oder auch wohl völlig kunstlosen, hervorstechender Stileigentümlichkeiten entbehrenden Bau einzelne Schmuckstücke in der glänzenden Formenfülle des neuen Stils ausführte.

Eine sehr großartige Schöpfung der frühen Renaissance ist der von 1532 bis 1544 unter Kurfürst Johann Friedrich dem Großmütigen ausgeführte Bau des Schlosses Hartenfels zu Torgau. Der geräumige Hof dieser jetzt als Kaserne dienenden Residenz zeigt in dem gewaltigen Treppenhaus und in dem herrlichen Erker mit seinen zierlichen Kandelabersäulchen meisterhafte Prachtwerke, und an allen Flächen dieser Teile, an den langen Balkonen, an den Geländern der Freitreppen, an den Säulengängen, welche sich um einen Eckturm herumziehen, in den Zwickeln der Vorhangbogen, welche hier noch die meisten Fenster bedecken, breitet sich in reicher Fülle unübertrefflich schönes plastisches Schmuckwerk aus.

Ein ungefähr gleichaltriges Werk ist der Georgsbau am Schlosse zu Dresden mit den zierlich und reich ausgestatteten Portalen seiner Durchgänge, welche die Jahreszahlen 1530 und 1534 zeigen. Die Hauptbestandteile des Dresdener Schlosses aber wurden unter Herzog Moritz (1541—1553) erbaut, der die Kurfürstenwürde erlangte und seine nunmehrige kurfürstliche Residenz in glänzender Weise erweiterte. Der ließ Steinmetzen und andre Handwerker aus Italien kommen, aber als Oberbaumeister wurde ein Deutscher, der Hofbeamte Hans von Dehn-Rotfelser, angestellt. Die von Balkonen umzogenen Treppentürme in den Ecken des Schloßhofs mit ihren reich geschmückten Pilastern und Friesen, und der viergeschossige Laubenbau an der Hofseite des Eingangs legen noch Zeugnis ab von der Pracht, mit der dieser Bau ausgeführt wurde. In der Spätzeit der Renaissance wurden Italiener mit abermaligen Umbauten und Erweiterungen beauftragt, die freilich weit hinter dem Reiz jener älteren Teile zurückgeblieben sind.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden allerorten in Deutschland ansehnliche Schloßbauten, und die durchgebildete deutsche Renaissance zeigte dabei ihre Schönheit im mannigfaltigsten Gewande. So ist der Fürstenhof zu Wismar in seinem jüngeren Flügel, den Herzog Johann Albrecht I. von Mecklenburg seit 1553 durch niederrheinische Meister erbauen ließ, ein prächtiges Musterbeispiel von der Übertragung der Renaissance in den Backsteinbau; reichverzierte Fenster- und Thüreinfassungen, Friese und Pilaster aus gebranntem Thon beleben das Mauerwerk, nur die Hauptportale und auf jeder Seite des Hauses ein Fries mit Figurendarstellungen sind in Sandstein ausgeführt (Abb. 566). Dagegen zeigt das stattliche Schloß zu Güstrow, in den Jahren 1558 bis 1565 von Herzog Ulrich von Mecklenburg-Güstrow erbaut und in den Jahren 1586 bis 1594 nach einem Brande teilweise erneuert, eine durchgehende Bekleidung seines Backsteinmauerwerks mit Stuck, welche den Hauptsteinbau nachahmt; auch das Innere dieses jetzt als Landarbeitshaus dienenden

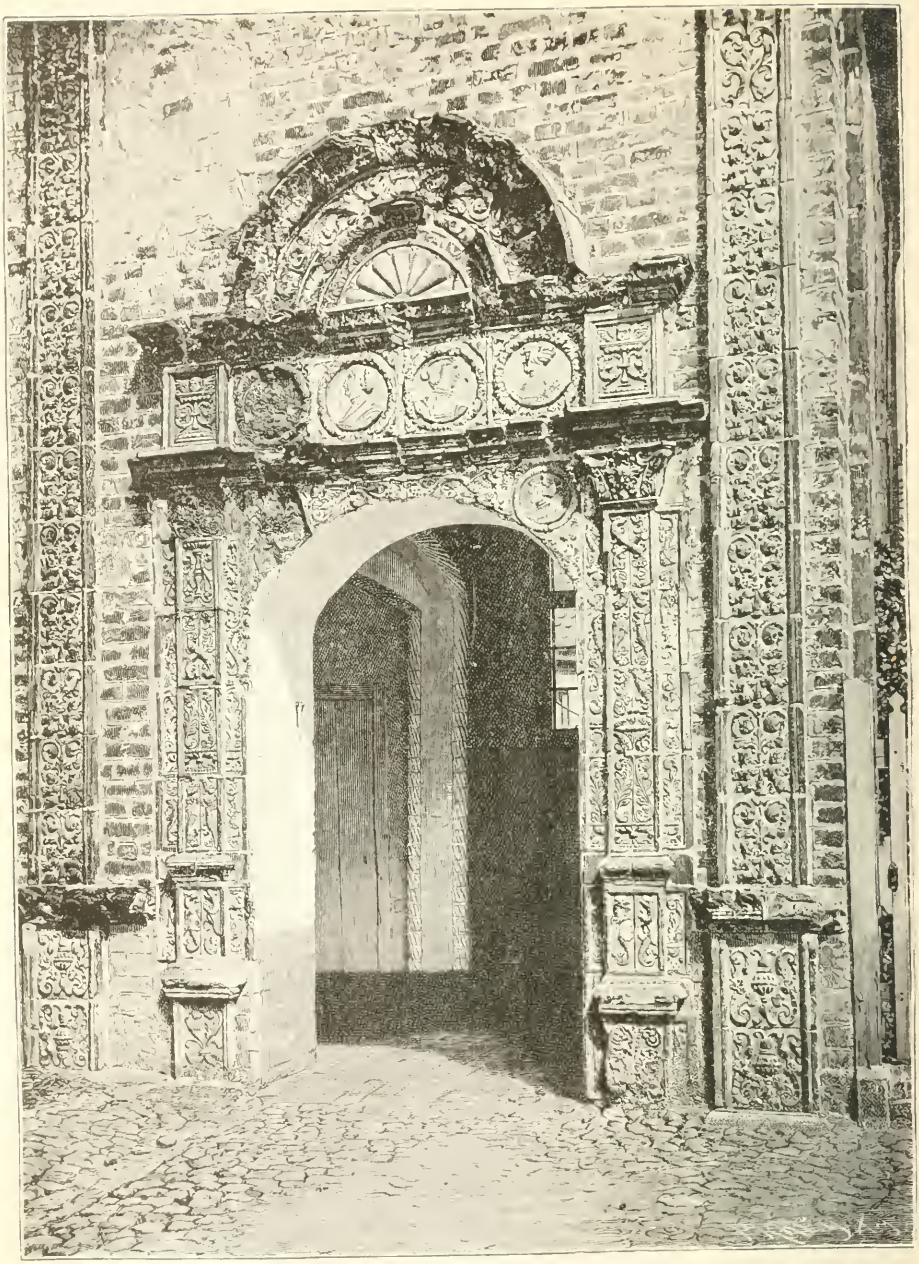


Abb. 566. Thüreinfassung aus gebranntem Thon am Fürstenhof zu Wismar.

Schlosses mit seinen großen, zum Teil auf Säulen ruhenden Sälen zeichnet sich durch reiche und schöne Stuckverzierungen aus. Die größte Fülle von in Stein ausgemeißeltem reichem Schmuckwerk besitzt wohl die Plassenburg bei Kulmbach; die von Pfeilern getragenen zweigeschossigen Bogenhallen des mächtigen inneren Hofs dieser in der Hauptsache unter dem brandenburgischen Markgrafen Georg Friedrich nach 1557 aufgeführten und jetzt gleichfalls zur Strafanstalt herabgewürdigten Feste sind an den Flächen der Pfeiler und Bogen, an den Zwickeln und Brüstungen über und über mit prächtigen Verzierungen bedeckt. Die großen Höfe, auf denen bei festlichen Gelegenheiten prunkvolle Aufzüge und Reiterspiele stattfanden, bildeten in der Regel die Glanzpunkte der Schloßanlagen. Das großartigste Beispiel eines mit Säulenhallen umgebenen Hofes bietet das alte Schloß zu Stuttgart; an den drei Flügeln, welche unter Herzog Christoph von Württemberg (1550—1568) erbaut wurden, ziehen sich überwölbte flachbogige Laubengänge in drei Geschossen herum; ihre Bogen ruhen auf stämmigen Säulen mit korinthischen Kapitälen, die Brüstungen der beiden oberen Geschosse sind mit einem regelmäßigen, ziemlich einfachen Muster einer Bandverschlingung geschmückt; auf die Anbringung reichlichen und feinen Zierwerks ist hier verzichtet, aber das Ganze wirkt unübertrefflich kraftvoll und malerisch (Abb. 567).

Alle deutschen Schloßbauten aber, ja vielleicht überhaupt alle baulichen Schöpfungen der Renaissance werden in Schatten gestellt durch das Schloß zu Heidelberg. Selbst in seinem jetzigen Zustand als Ruine, durch die französischen Mordbrennerheere in den Jahren 1689 und 1693 roh und mutwillig zerstört und verwüstet, hat dieses wundervolle Schloß nicht seinesgleichen. Eigentlich sind es mehrere Schlösser, die sich hier zusammendrängen, und wir können an den verschiedenen Teilen fast die ganze Entwickelungsgeschichte der deutschen Renaissance verfolgen. Die Bauten, welche Pfalzgraf Ludwig V. (1508—44) der Burg seiner Vorfahren hinzufügte, sind noch völlig gotisch; die Tracht der beiden Geharnischten, welche als steinerne Wächter über dem Eingang des Thorturms stehen, ist fast das einzige, was in diesen Teilen auf die Entstehung in der Renaissancezeit hinweist. Erst mit Friedrich II. (1547—56), der nach einem bewegten Wanderleben als ein bereits betagter Mann seinem Bruder Ludwig nachfolgte, hielt die Renaissance hier ihren Einzug. Mächtig tritt dieselbe in den von stämmigen, schön kanellierten Säulen getragenen Bogenhallen des „Neuen Hofs", von denen freilich nur die kleinere Hälfte noch sichtbar ist, in die Erscheinung (Abb. 568); spielend umkleidet sie an dem übrigens schmucklosen vorspringenden Flügel dieses Baues den Staffelgiebel mit halbkreisförmigen Bekrönungen, mit fischschwänzigen Meerjungfrauen und mit Liebesgöttern, die auf Delphinen reiten (Abb. 569 links u. 574 rechts). Friedrichs Nachfolger war sein Neffe Otto Heinrich (1556—59), der hochsinnige und feingebildete Förderer von Wissenschaft und Kunst. Bevor dieser edle Fürst die Kurwürde erlangte, verwaltete er das Herzogtum Neuburg und Sulzbach, und bei dem Bau seines Schlosses zu Neuburg an der Donau hatte schon in den dreißiger und vierziger Jahren die neue Kunstweise, wenn auch zum Teil noch sehr unentwickelt

Abb. 567. Hof des alten Schloſſes zu Stuttgart.

und in ſtarker Untermiſchung mit gotiſchen Formen, Eingang gefunden; eine wahrhaft klaſſiſche Schöpfung iſt aber ſchon hier der prächtige Thorweg mit den marmornen Halbſäulen und den in Stuck ausgeführten Kaſſettierungen ſeiner Tonnenwölbung. Nachdem Otto Heinrich ſeinen Sitz zu Heidelberg aufgeſchlagen hatte, begann er alsbald den Bau eines neuen Palaſtes, der ſich an den Bau ſeines Vorgängers unter rechtem Winkel anlehnte und deſſen Hofſeite zur Hälfte

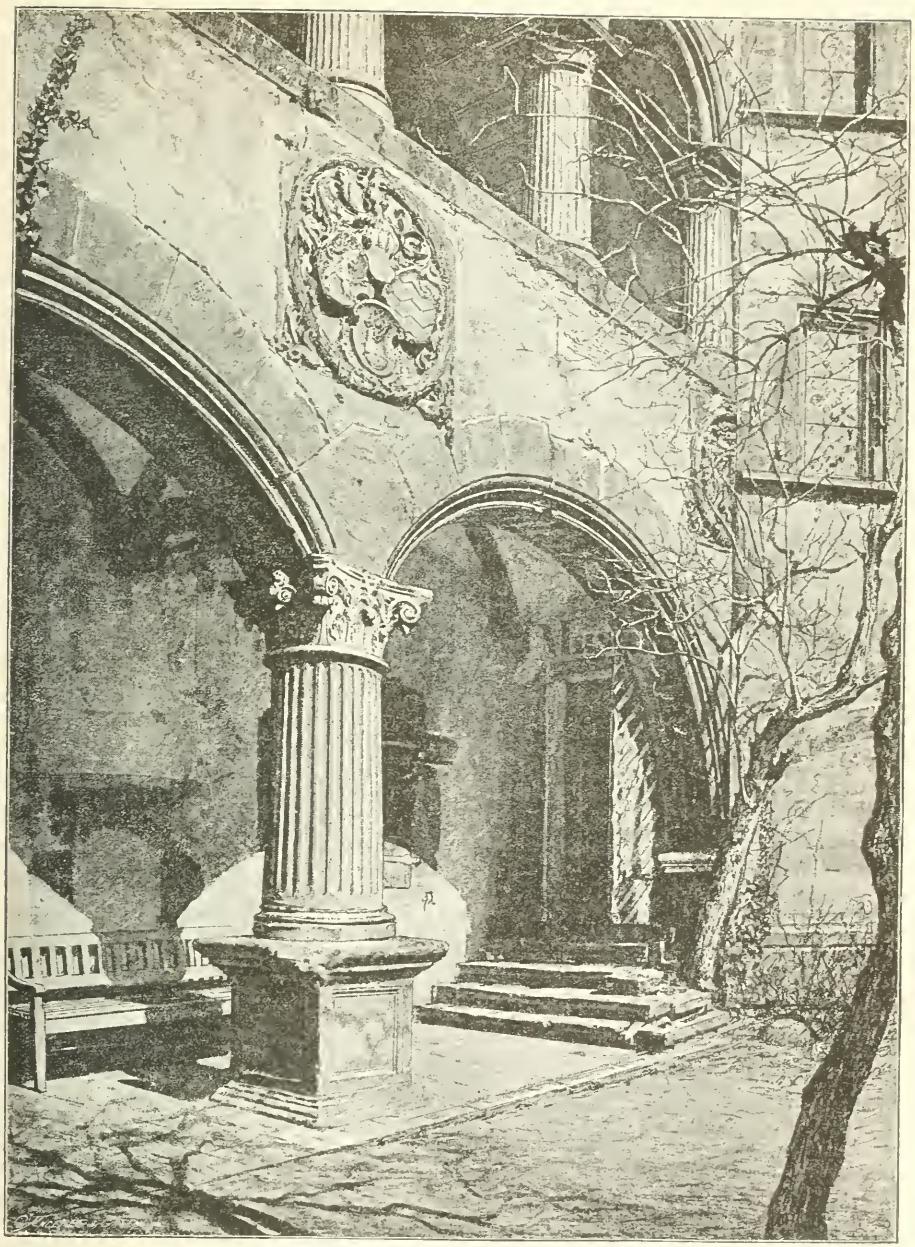


Abb. 568. Vom „Neuen Hof" (Bau Friedrichs II.) zu Heidelberg.

verdeckte; und in den kurzen drei Jahren seiner Regierung entstand jenes herrliche Bauwerk, das ohne jede Frage die schönste Schöpfung der deutschen Renaissance-Architektur ist. Über einem schlichten Untergeschoß erhebt sich die unvergleichliche Fassade aus rotem Sandstein in drei Stockwerken, die von unten nach oben in fein abgewogenen Verhältnissen an Höhe abnehmen. Als Träger der Gebälke, welche die Stockwerkeinteilung bezeichnen, steigen zwischen den Fenstern, mit Nischen, in denen Standbilder stehen, abwechselnd, im ersten und zweiten Stock Pilaster, im dritten Halbsäulen empor. Von den ruhig durchgehenden wagerechten Linien kräftig zusammengehalten, vereinigen sich die Pilaster und Säulen mit den Figurennischen, mit den Konsolen die über diesen das Gebälk zu unterstützen scheinen, mit den Pilastereinfassungen und reichen Bekrönungen der durch Hermen geteilten Fenster zu einer wunderbar reizvollen Belebung der Fläche, derber und kräftiger im unteren Stock, reicher und zierlicher in den beiden oberen (Abb. 569). Das Auge des Beschauers wird in gleichem Maße gefesselt durch die unübertreffliche Raumverteilung, die Harmonie im Wechsel von Ruhe und Leben, wie durch die klassische Schönheit der Einzelbildungen. Überall herrscht der mustergültigste Geschmack; nur an einzelnen Stellen, an einem Teil der Bekrönungen der obersten Fensterreihe und an der Portalbekrönung, tritt geschlitztes und gerolltes Kartuschenwerk zwischen die edlen Formen figürlicher und pflanzlicher Verzierungen, die der Kunst des Altertums würdig wären. Das Portal, zu dem zwei Freitreppen hinaufführen, ist ein großes Prachtstück (Abb. 570). Zu den Seiten der an Einfassung und Leibung mit Trophäen, Arabesken und sonstigem Schmuck in feiner Flacharbeit verzierten rundbogigen Thüröffnung stehen je zwei prächtige Männergestalten in langen Gewändern als Träger des Gesimses; über der Attika, auf der eine Inschrift Namen und Titel des Erbauers angibt, baut sich eine hohe Bekrönung auf; deren unterer Teil zeigt in prächtiger Ausführung, von Karyatiden eingeschlossen, das landesherrliche Wappen mit dem kurfürstlichen, dem pfälzischen und dem bayrischen Schild (Abb. 571), links und rechts davon einen Mann im Kampfe mit einem Löwen, das eine Mal unterliegend, das andre Mal siegend (Abb. 572); in der Spitze der Bekrönung erblicken wir zwischen Genien das Brustbild des Erbauers. Dieser oberste Teil des Portalaufsatzes ragt in den zweiten Stock hinein und schließt unmittelbar an die mittelste Figurennische an, in der sich die Gestalt der christlichen Liebe zeigt. Die Standbilder dieses Stockwerks stellen nämlich die christlichen Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung, dazu die beiden Herrschertugenden Stärke und Gerechtigkeit dar. Der untere Stock zeigt die Standbilder starker Helden des Altertums, Josua, Simson, Herkules, David, und im Anschluß daran in den Giebeln der Fensterbekrönungen, auf münzenähnlichen Rundfeldern, die Bilder römischer Helden und Kaiser. Die oberste Statuenreihe enthält, so recht den Anschauungen des Zeitalters, welches alle menschlichen Geschicke von den Sternen abhängig glaubte, entsprechend, die Planetengötter; da die Zahl der Nischen nur fünf beträgt, so haben zwei der Götter in den Giebeln Aufstellung gefunden, welche einst die Fassade bekrönten. Jetzt sind diese Giebel

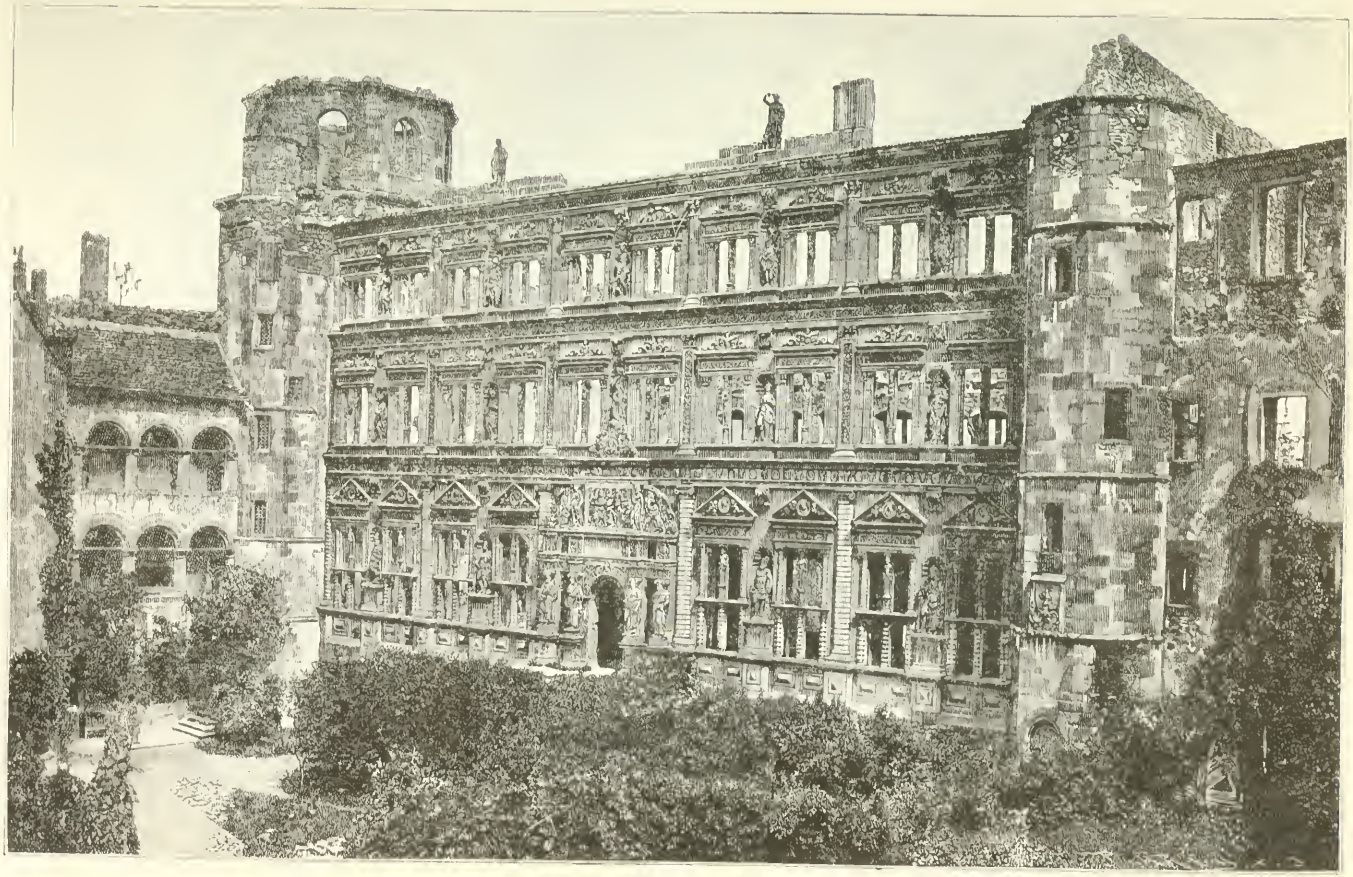


Abb. 569. Der Ottheinrichsbau des Schlosses zu Heidelberg (links das stehengelassene Stück vom Neuen Hof Friedrichs II.).

bis auf geringe Reste verschwunden. Das Innere des Hauses ist eine völlig wüste Stätte, aber die mit reichem bildnerischem Schmuck ausgestatteten steinernen Thüreinfassungen legen noch Zeugnis ab von der Pracht, die einst in diesen Sälen herrschte (Abb. 573). — Wer der Baumeister dieses wunderbaren Palastes war, ist eine noch nicht mit Sicherheit beantwortete Frage. Die Bildhauerarbeiten rühren zum größten Teil von Alexander Colin aus Mecheln her; dieser treffliche niederländische Meister, der sich nach der italienischen Kunst gebildet hatte, war mehr als ein halbes Jahrhundert lang der gesuchteste Bildhauer in Deutschland.

Unter der Regierung Friedrichs III. des Frommen und Ludwigs VI. sah das Heidelberger Schloß keine neuen baulichen Unternehmungen. Friedrich IV. aber (1583—1610, selbständig seit 1592) ließ einen Teil der mittelalterlichen Bauten niederlegen, um an deren Stelle einen neuen Palast zu errichten, der mit demjenigen Otto Heinrichs wetteifern sollte. Der Neubau, der sich an den „Neuen Hof" derartig anlehnte, daß er durch diesen mit dem Ottheinrichsbau in Verbindung stand, wurde 1601 begonnen und 1607 vollendet; es ist der unter dem Namen Friedrichsbau bekannte Teil des Schlosses (Abb. 574). Der Baumeister Friedrichs IV. hat sich den Ottheinrichsbau zum Muster genommen, indem er, gerade wie dort, drei Geschosse anordnete, von denen das unterste bedeutend höher ist, als jedes der beiden andern, und von diesen wieder das untere etwas höher als das oberste, und indem er die Fassade mit zwei Giebeln bekrönte und zwischen den zweiteiligen, im Untergeschoß auch noch mit einem Querstab versehenen Fenstern Pilaster und Figurennischen abwechseln ließ. Aber im Geschmacke seiner Zeit glaubte er das ältere Werk zu übertreffen, indem er alles voller und kräftiger hielt. Alle Formen sind so mächtig, daß sie sich gegenseitig den Platz streitig zu machen scheinen; die Standbilder treten aus ihren Nischen hervor, statt der feinen klassischen Verzierungen erblicken wir derbe Kartuschen und Metallband-Ornamente. Der auffallendste Unterschied aber besteht darin, daß der Meister des Friedrichsbaues, sich wieder den Neigungen der mittelalterlichen Bauweise zuwendend, die senkrechte Gliederung stärker betont hat: die Pilaster und Nischen sind nicht an den glatten Wandflächen angebracht, sondern an Pfeilern, die von unten bis oben durch alle Stockwerke durchgehen und um die sich die Gesimse, vorspringend und wieder zurücktretend, herumlegen. Da der Bau, durch den gegebenen Platz an einer Breitenentfaltung wie der Ottheinrichsbau sie zeigt verhindert, mehr hoch als breit ist, so kommt diese Hervorhebung der aufsteigenden Linien seiner Wirkung sehr zu statten. Die nämliche Beschränkung hat auch die Anlage eines ansehnlichen Portals nicht gestattet; nur eine verhältnismäßig kleine Thür führt in das Untergeschoß, das als Schloßkapelle diente; die Fenster geben eine Art von Andeutung von dieser Bestimmung des Raumes, indem sie einigermaßen an Kirchenfenster erinnern; sie sind rundbogig, und ihr Bogen ist durch zwei von den Mittelpfosten ausgehende kleinere Bogen und durch einen Kreis — nach Art des einfachsten gotischen Maßwerks — gefüllt (Abb. 575). Die Standbilder der Fassade zeigen

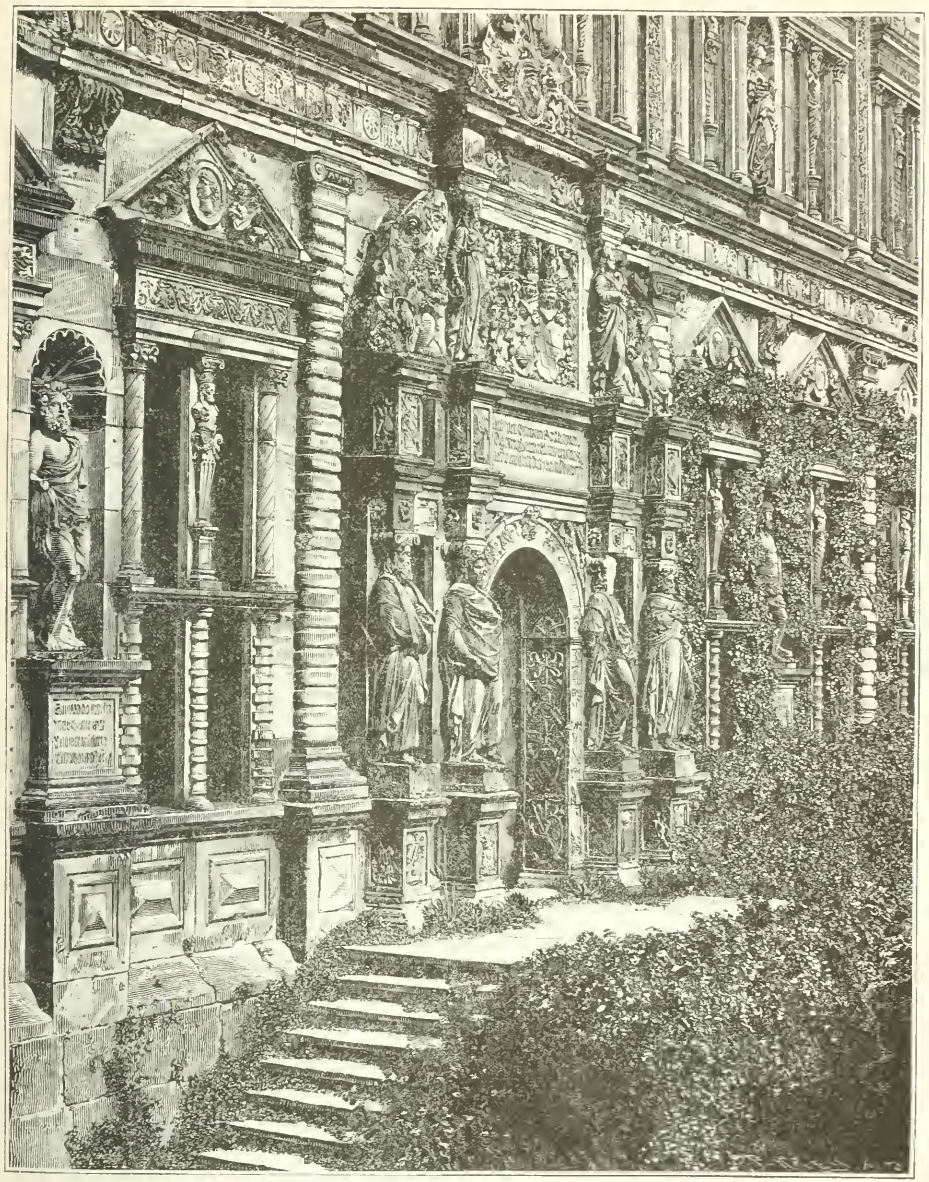


Abb. 570. Portal des Ottheinrichsbaues zu Heidelberg.

hier den Bauherrn und seine Vorfahren in reicher fürstlicher und ritterlicher Tracht; sinnbildliche Darstellungen erschienen der Zeit zu verbraucht, und Meister Sebastian Götz aus Chur, der die allerdings prachtvollen Fürstenbilder aus-

führte, äußerte sich gar geringschätzig über solche idealistische Figuren, wie sie an dem älteren Bau angebracht waren; — einer jeden Zeit gefällt eben das

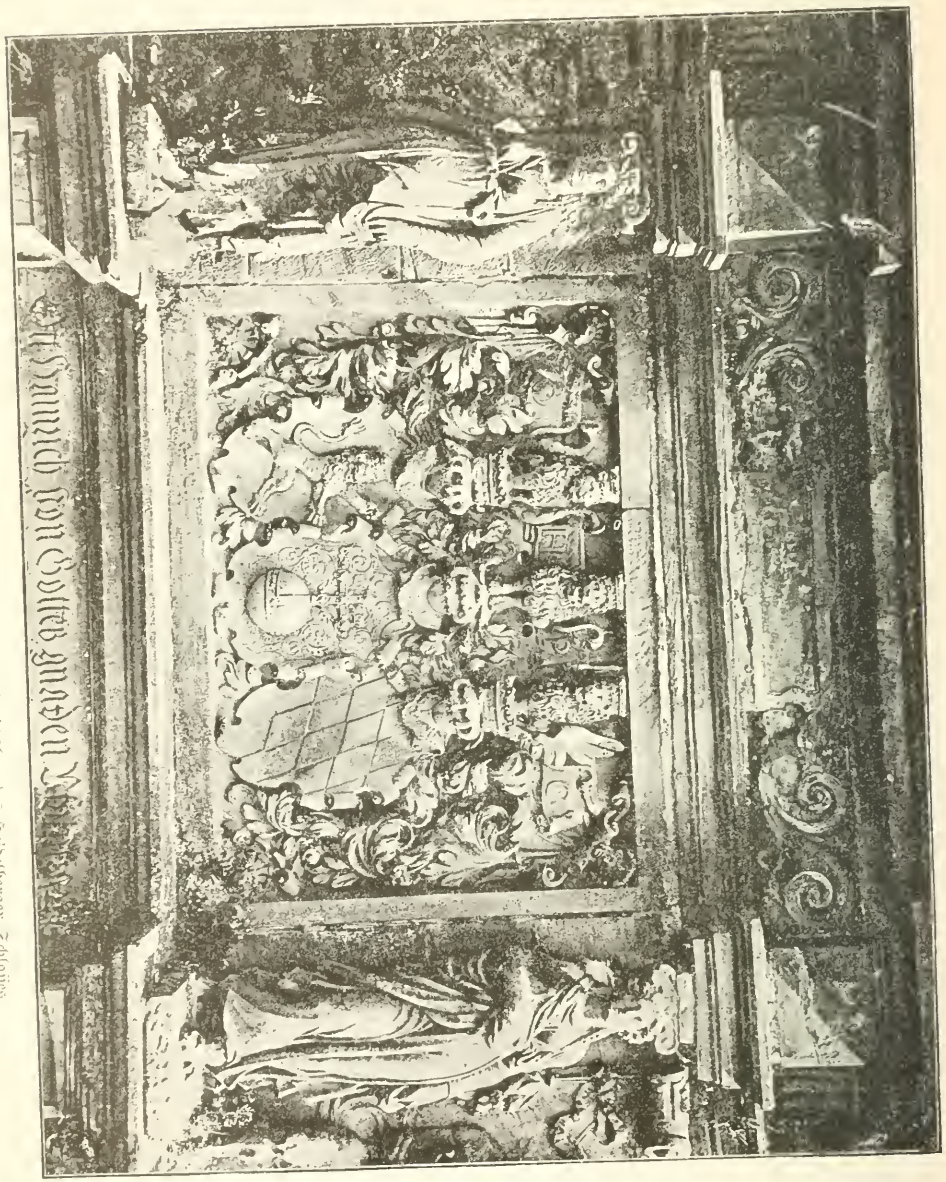


Abb. 571. Das Wappen mit den Kartuschen vom Ottheinrichsbau des Heidelberger Schlosses.

Ihrige. Auf den heutigen Beschauer macht unzweifelhaft der Ottheinrichsbau in seiner vornehmen Schönheit und seinem edlen Reichtum einen bedeutenderen

Eindruck als der Friedrichsbau; aber auch die kraftstrotzende Pracht des letzteren hat ein volles Anrecht auf unsre Bewunderung (Abb. 574).

Friedrichs IV. Sohn, Friedrich V. (1610—21), der nachmals so unglückliche „Winterkönig", ließ für seine Gemahlin, die Tochter Jakobs I. von England, außerhalb des Schloßhofes noch einen Flügel anbauen, der sich auf dem alten Wallgange bis zu dem gewaltigen Rundturm in der Nordwestecke der Befestigungen erstreckte. Ferner ließ er ein weites Stück des Bergwalds, der bis dahin unmittelbar an das Schloß heranreichte, in einen Terrassengarten umwandeln, der in seiner großartigen Anlage, seinem Reichtum an ausländischen Bäumen, in seinem Schmuck von Grotten, Brunnen und Standbildern den Neid und das Staunen der europäischen Fürstenhöfe erregte. Auch ein Teil der Festungswerke wurde in einen blühenden Garten umgeschaffen, der mit der neuerbauten Wohnung der Pfalzgräfin, dem sogenannten Englischen Bau, durch eine Brücke in Verbindung stand; der äußere Eingang zu diesem Garten, eine triumphbogenartige Pforte mit der Inschrift „Friedrich V. seiner teuersten Gattin Elisabeth 1615", weist durch seine wunderlichen Formen schon auf einen beginnenden Verfall der Renaissancekunst hin. Der Englische Bau selbst schloß sich der damals in England herrschenden Bauweise an, welche nach dem Vorgange tonangebender italienischer Meister eine antike Großartigkeit durch strenges Befolgen von Regeln, die aus alten Römerbauten hergeleitet waren, zu erreichen suchte und dabei von einer gewissen Nüchternheit nicht frei blieb. Dieser Teil des Schlosses ist von der Zerstörung am ärgsten heimgesucht worden; an die einstige verschwenderische Ausstattung, mit der das Innere des Englischen Baues prangte, erinnern nur noch einige Reste seiner Stuckverzierungen.

Ein wohlerhaltener fürstlicher Prachtbau aus der Zeit, in welcher zu Heidelberg die baulichen Unternehmungen Friedrichs IV. und Friedrichs V. ausgeführt wurden, ist das sehr ansehnliche Schloß zu Aschaffenburg, welches der Mainzer Erzbischof Johann Schweikard von Kronberg in den Jahren 1605 bis 1614 durch den Straßburger Meister Georg Riedinger erbauen ließ. Dieser weiträumige Palast, welcher zwei Jahrhunderte hindurch den Kurfürsten von Mainz als Sommerresidenz diente, unterscheidet sich durch die große Regelmäßigkeit seiner Anlage von den meisten gleichzeitigen Schlössern. Er besteht aus vier Flügeln, die sich breit und mächtig zwischen vier stattlichen Ecktürmen um einen quadratischen Hof herumlagern. Um diese gewaltige Masse spinnt sich vornehm verteilter Schmuck: an den Galerien, welche die Türme unterhalb ihrer aus mehreren Geschossen und Kuppeln aufgebauten Spitzen umziehen, an den Ziergiebeln, welche in der Mitte eines jeden Flügels emporsteigen, an den Treppentürmen in den Ecken des Hofs, an den Bekrönungen der Fenster und vor allem an den reichen Portalen entfaltet sich die Formenlust der deutschen Spätrenaissance in prunkender Fülle, prächtig gehoben durch die ruhigen Flächen des Mauerwerks aus Sandsteinquadern.

Ein jüngeres Werk eines kurmainzischen Fürsten, das Schloß zu Mainz, welches Erzbischof Georg Friedrich von Greifenklau im Jahre 1627 in Bau

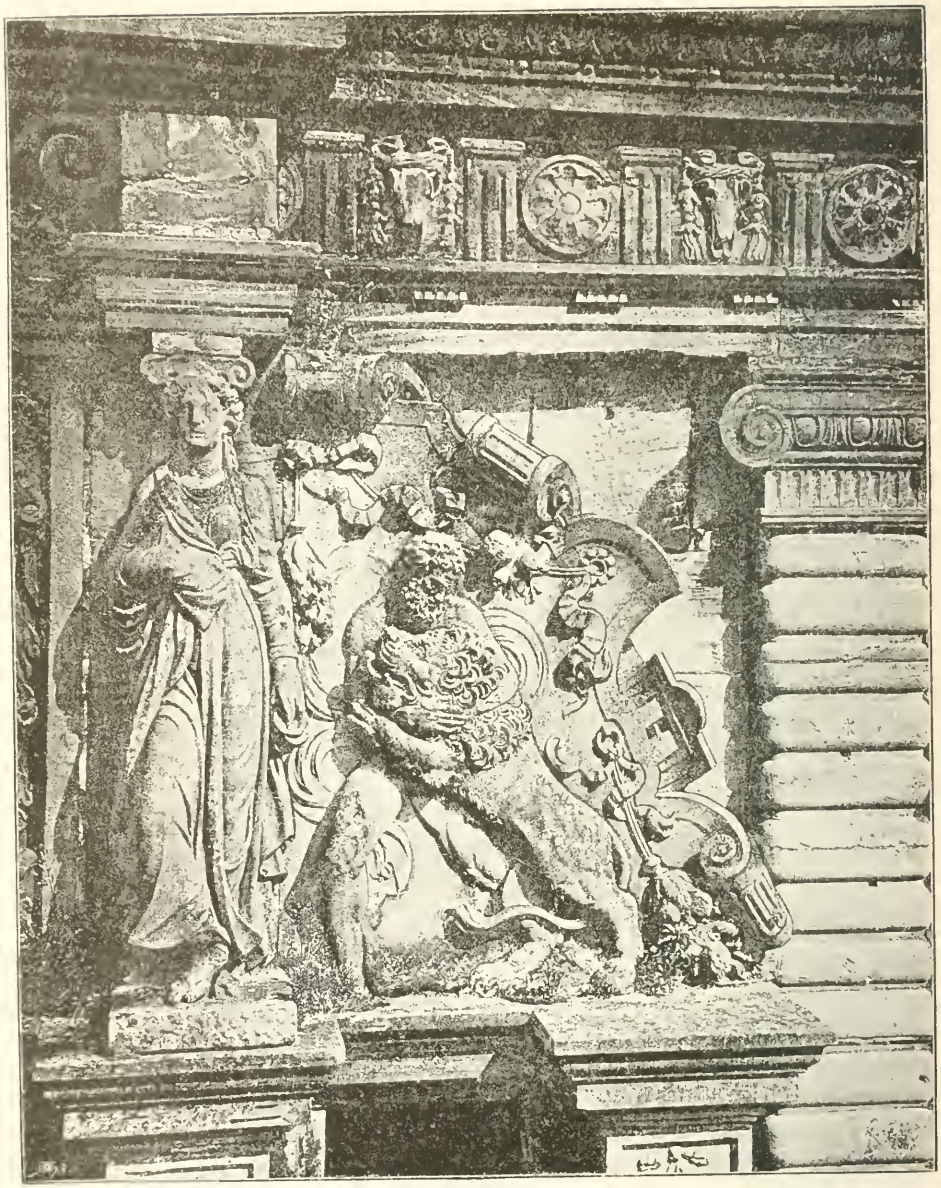


Abb. 572. Einzelheit vom Ottheinrichsbau des Heidelberger Schlosses: Karyatide und Löwenkämpfer von der Bekrönung des Eingangs.

nehmen ließ (jetzt der Sitz des Römisch-germanischen Central-Museums), bietet in seiner dem Rheine zugewendeten Fassade ein auffallend spätes Beispiel eines

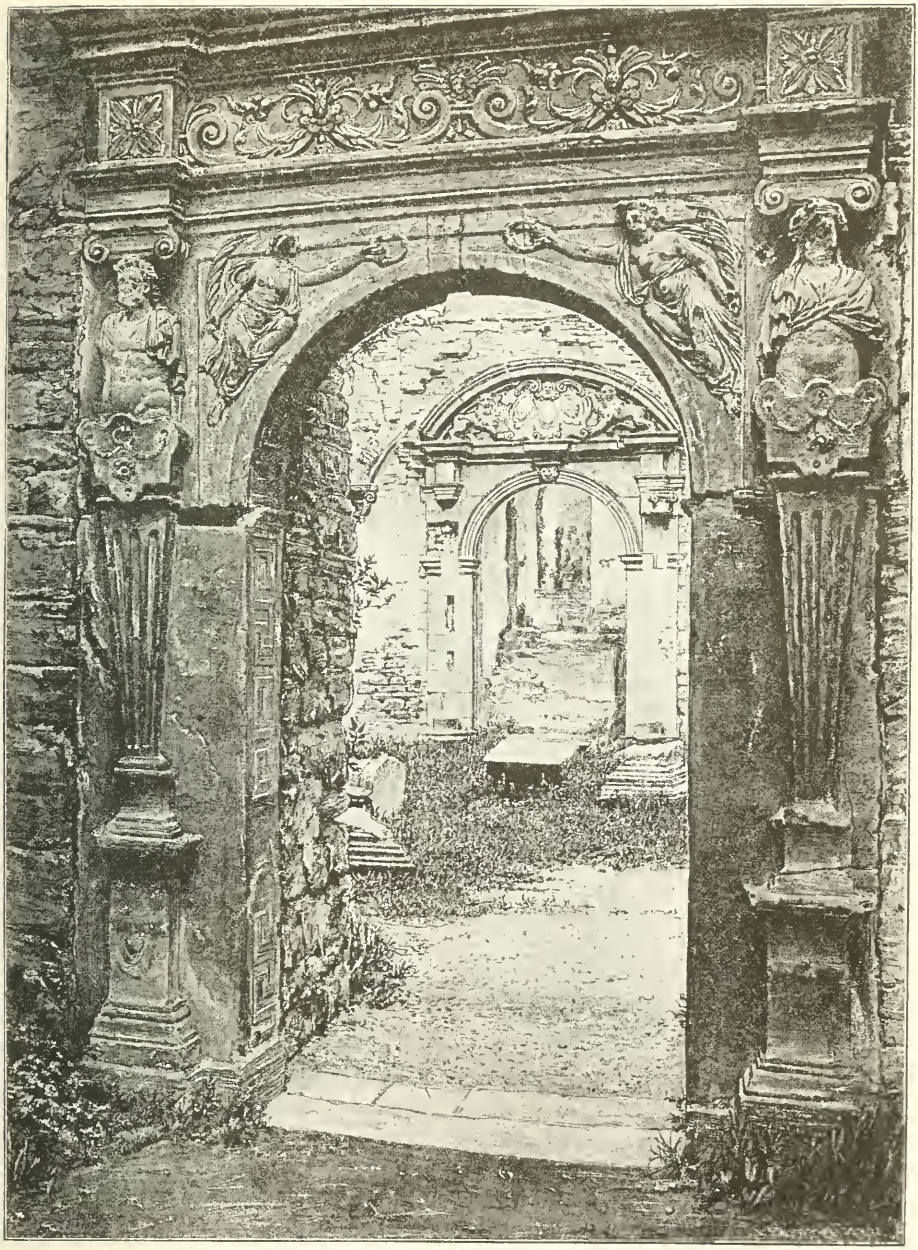


Abb. 573. Thürgestelle im Innern des Ottheinrichbaues zu Heidelberg.

schmuckreichen und geschmackvollen, den Heidelberger Palästen einigermaßen ähnlichen Renaissancebaues.

Im allgemeinen gewann sonst bald nach dem Beginn des 17. Jahrhunderts im Schloßbau eine Vorliebe für einfachere, gewichtige Massenwirkung die Überhand. So zeigt schon das in den Jahren 1602 bis 1619 erbaute Residenzschloß (die „alte Residenz") zu München äußerlich keinen andern Schmuck als zwei mit ehernen Figuren und Wappen ausgestattete Marmorportale von großen ernsten Formen und eine hohe Marmornische mit dem Erzbild der Jungfrau Maria und einer sehr zierlichen ehernen Laterne unter diesem Bilde. Dazu kam ursprünglich eine architektonische Bemalung grau in grau, welche die großen leeren Flächen belebte. Bei der Innenausstattung dieses unter Leitung des niederländischen Malers Peter de Witte (Candido) durch mehrere deutsche Meister ausgeführten Baues, der sechs Höfe von verschiedener Gestalt einschließt und an räumlicher Ausdehnung zu den größten Schlössern Deutschlands gehört, haben dafür alle Künste mit um so reichlicherem Aufwand zusammengewirkt, um die denkbar höchste Pracht zu entfalten.

Nicht selten finden wir bei Schlössern, welche im übrigen durchaus der Renaissance angehören, in den Schloßkapellen noch ein bewußtes Festhalten an gotischen Formen. Dabei kommt es mitunter zu gar wunderlichen Erscheinungen; wir sehen gotische Rippengewölbe, die auf antik gestalteten Säulen ruhen, prunkvolle, in den ausschweifendsten Formen der Spätrenaissance aufgebaute und ausgeschmückte Giebel von Spitzbogenfenstern durchbrochen, und dergleichen Seltsamkeiten mehr.

Wie glänzend übrigens die Renaissance einen solchen kleinen gottesdienstlichen Raum auszuschmücken wußte, mag als sprechendes Beispiel die Schloßkapelle zu Hegne (unweit des Bodensees) mit ihren verzierten Säulen, ihrem reichen Stuckwerk und dem prächtigen Holzgetäfel veranschaulichen (Abb. 576). Auch in dieser schmuckvollen Kapelle, die an einer Stelle die Jahreszahl 1595 zeigt, haben die Gewölbe, welche die Nebenräume bedecken, noch gotisch gegliederte, dabei aber durch antike Perlschnüre belebte Rippen; und die ganze üppige Formenfülle der Spätrenaissance wird durch spitzbogige Maßwerkfenster beleuchtet.

Die Renaissance trug ein so ausgesprochen weltliches Gepräge, und die Gotik war eine so vollkommne eigentlich kirchliche Bauart, daß es sehr begreiflich ist, wenn die letztere bei kirchlichen Gebäuden noch viel langsamer völlig verschwand, als es bei weltlichen Bauten der Fall war. Zwar war vielleicht das erste in Deutschland ausgeführte Werk der Renaissance-Architektur etwas Kirchliches: die Begräbniskapelle des Geschlechts der Fugger am Westende der St. Annakirche zu Augsburg, welche Jakob Fugger der Reiche mit seinen Brüdern in den Jahren 1510 bis 1512 mit großem Aufwand erbauen ließ. Von diesem vereinzelten Werke abgesehen aber drang der neuzeitliche Stil nur ganz allmählich und stückweise in die kirchliche Baukunst ein. Die ersten Spuren seiner Einwirkung finden wir in Regensburg: hier hat ein Teil des wahrscheinlich noch von Wolfgang Roritzer erbauten Domkreuzgangs hohe rundbogige Maßwerkfenster, an denen die Leibung mit abwechselnd übereinander gestellten krausen spätgotischen Baldachinchen und kandelaberartigen Säulchen geschmückt ist;

Abb. 574. Der Friedrichsbau des Schloſſes zu Heidelberg (rechts ein Giebel vom Bau Friedrichs II.).

wie ſehr dabei die Säule als eine bloße Zierform aufgefaßt iſt, geht am deutlichſten daraus hervor, daß der ganze, zwar ſehr reiche, aber mehr ſonderbare als ſchöne Schmuck in den Bogen ebenſo durchgeht wie an den ſenkrechten

Wandungen, und daß die Säulchen die Krümmung ruhig mitmachen. Im Jahre 1519 wurde dann in derselben Stadt der Bau der Neupfarrkirche begonnen, und zwar durch einen Meister, der aus dem Vorort der Renaissance stammte, Hans Hieber aus Augsburg. Es ist eine — künstlerisch nicht eben hervorragende — spätgotische Kirche; aber an der Stelle des Spitzbogens herrscht der Rundbogen, und die Mauern sind durch feine Renaissancepilaster gegliedert. — Ein ganz phantastisches Werk früher Renaissance entstand von 1513 bis 1529 im Turmoberbau der Hauptkirche zu Heilbronn am Neckar; dieser reiche vielgeschossige Aufbau mit Säulen und Galerien, den das Standbild eines Geharnischten krönt, bewegt sich in einem Gemisch von romanischen und Renaissanceformen, es fehlen aber auch die gotischen Wasserspeier nicht.

Selbstverständlich hat der Erbauer dieses Turms, der sich inschriftlich Hans Schweiner von Weinsberg nennt, das Romanische für „antikisch" genommen. Vereinzelt finden wir aber auch den merkwürdigen Fall, daß bei baulichen Zuthaten an einem romanischen Werk mit Bewußtsein romanische Formen — freilich in renaissancemäßiger Umbildung — angewendet wurden; diese fast ganz einzig dastehende Erscheinung zeigt uns der Turm der St. Matthiaskirche bei Trier.

Vielleicht nirgends in Deutschland fand in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine so rege kirchliche Bauthätigkeit statt wie in Halle an der Saale. Kardinal Albrecht von Brandenburg wollte diese Stadt durch Kirchenbauten und reiche Stiftungen zu einem Bollwerk gegen das Vordringen der Reformation machen. Die Predigerkirche (den sogenannten Dom) erhob er im Jahre 1520 zu einer Kollegiatstiftskirche und stattete sie mit Kostbarkeiten und Kunstwerken aufs reichste aus. Auch in baulicher Beziehung ließ er sie wiederherstellen und teilweise verändern und bereichern. Die beiden mächtigen Türme, mit denen er sie schmückte, wurden freilich so eilfertig aufgeführt, daß auf ihre Festigkeit nicht genügende Rücksicht genommen wurde und sie schon 1541 wegen drohender Einsturzgefahr abgetragen werden mußten. In wunderlicher Weise kam der von dem Wesen der Gotik sich abwendende Zeitgeschmack am Äußern der Kirche zum Ausdruck: die Langwände wurden, wie es die norddeutsche Gotik liebte, mit aneinander gereihten Ziergiebeln oder Dacherkern ausgestattet, aber dieselben bekamen keine zugespitzte, sondern eine im Halbkreis abgerundete Gestalt und wurden auch mit Rundbogenfenstern durchbrochen. Dagegen wurde ein Portal (an der Südseite) mit höchster Pracht in unvermischten, übermütig spielenden Renaissanceformen ausgeführt; in der nämlichen Überfülle wurde die steinerne Einfassung der Sakristeithür hergestellt, und ebenso die (mit der Jahreszahl 1526 bezeichnete) steinerne Kanzel, die auf einer gedrungenen Kandelabersäule ruht und mit Figuren und dem für jene Zeit bezeichnenden lebensvollen Zierwerk in überschäumender Formenlust dermaßen überladen ist, daß sie mehr reich als schön wirkt. — Ganz von neuem ließ Albrecht die große Marien- oder Marktkirche seit 1530 erbauen; nur die vier Türme wurden von dem älteren Bau beibehalten. Die mächtige Halle dieser Kirche gehört noch ganz der Gotik an, freilich einer reizlos nüchternen Gotik; die Pfeiler sind schlanke achteckige Schäfte,

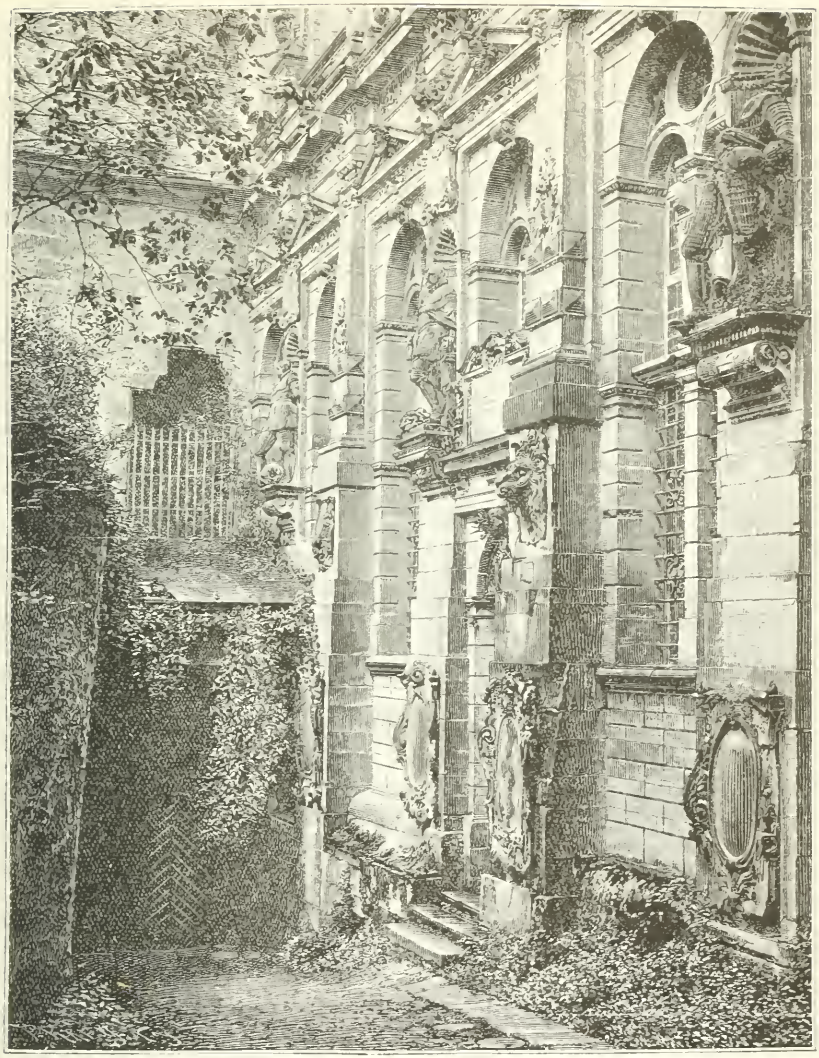


Abb. 575. Untergeschoß des Friedrichsbaues des Heidelberger Schlosses.

aus denen allseitig Rippen unter scharfem Winkel entspringen, um auffallend flachbogige Netz- und Sterngewölbe zu bilden. Reicheren Schmuck zeigen nur die in den Seitenschiffen angeordneten Emporen, und hier mischen sich überall die Bildungen der Renaissance zwischen diejenigen der Gotik. Ebenso ist es bei der holzgeschnitzten Kanzel. Das übrige Holzwerk, reiche Gestühle in den Seitenschiffen und im Chor, gehört einer späteren Zeit an und bewegt sich in

zum Teil sehr prächtigen Formen der reifen Renaissance. Der Bau selbst wurde, wie eine Inschrift meldet, im Jahre 1554 durch Nickel (Nikolaus) Hofmann — einen übrigens ganz dem neuen Stil ergebenen Meister — fertig gestellt.

Zwischen dem Bau der Marktkirche zu Halle und den nächsten größeren Schöpfungen der kirchlichen Baukunst Deutschlands liegt eine Kluft. Als in den achtziger Jahren des Jahrhunderts die kirchliche Bauthätigkeit wieder anfing lebhafter zu werden, konnte niemand mehr daran denken, eine gotische Kirche zu bauen. Aber es wurden jetzt mehrfach Versuche gemacht, aus der Durcheinandermischung von Gotik und Renaissance einen dem Zeitgeschmack zusagenden kirchlichen Stil zu schaffen. Zumeist sind die Werke dieser Art mehr um ihrer eigentümlichen kunstgeschichtlichen Stellung willen bemerkenswert, als daß sie das Auge eines Beschauers, der im Kunstwerk die Schönheit sucht, zu erfreuen vermöchten.

An der Spitze steht die Universitäts- oder Neubaukirche zu Würzburg, eine Schöpfung des Bischofs Julius Echter von Mespelbrunn (1573—1617), des Stifters der Universität und des Julius-Hospitals. Sie wurde in den Jahren 1582 bis 1591 aufgeführt. Ihr Mittelschiff endet in einer halbrunden Chornische, die Wölbungen sind einfache Kreuzgewölbe. Die Seitenschiffe bestehen aus je drei Geschossen von Pfeilerarkaden, deren Rundbogen von dorischen, ionischen und korinthischen Halbsäulen mit entsprechenden Gebälken eingerahmt werden; während diese Anordnung sich genau an antike Vorbilder, wie römische Theaterbauten (z. B. das Colosseum), sie zeigen, anschließt, sind die teils rundteils spitzbogigen Fenster mit Pfosten und Maßwerk in völlig gotischer Art versehen. Auch die Fassade zeigt über dem giebelbekrönten Renaissanceportal eine große gotische Rose und ein hohes Maßwerkfenster. Im übrigen wird die Erscheinung des Äußeren wesentlich durch Zuthaten und Veränderungen vom Ende des 17. Jahrhunderts beherrscht. — Ein ganz ungewöhnlicher Bau ist die von Heinrich Schickhardt, einem der gefeiertsten Baumeister seiner Zeit, in den Jahren 1601 bis 1608 ausgeführte Kirche der von Herzog Friedrich I. von Württemberg zur Aufnahme der aus Österreich ausgewanderten Protestanten gegründeten Stadt Freudenstadt. Diese Kirche weicht in ihrer Anlage von allem Herkommen ab, indem sie aus zwei rechtwinklig aneinander stoßenden Flügeln, mit dem Altar in der Mitte, besteht; an den beiden Enden erheben sich stattliche Türme. Hier sind nicht nur die Fenster ganz gotisch gehalten, mit Spitzbogen und Maßwerk, sondern auch die Portale sind zum Teil spitzbogig und mit einander durchschneidenden Stäben nach spätgotischer Art eingefaßt; und die allerdings nur in Holz ausgeführte Überwölbung zeigt ein reiches Rippennetz. Die Türme mit ihren geschweiften Dächern haben Maßwerkgalerien. Im übrigen aber herrschen überall antike Formen vor. — Die Jesuitenkirche zu Koblenz (1609—1617) zeigt an ihrer Fassade ein überreiches Spätrenaissance-Portal mit Säulen und hoher Bekrönung, darüber ein großes gotisches Rosenfenster; auch die übrigen Fenster sind ganz gotisch. Im Innern hat sie Rundpfeiler, die dorischen Säulen nachgebildet sind, und gotische Netzgewölbe.

Anziehender als solche unvermittelte Durcheinandermischungen von grundverschiedenen Bestandteilen sind die vereinzelten Versuche, welche auf eine völlige Verschmelzung beider Stile ausgingen. Die im Jahre 1608 in Bau genommene Marienkirche zu Wolfenbüttel zeigt diesen Verschmelzungsstil in vollständigster Durchführung. Nach Anlage und Aufbau ist diese Kirche gotisch; aber jede Einzelheit gehört dem neuen Stil an, es ist gewissermaßen alles Stück für Stück in die Spätrenaissance übersetzt. Die Strebepfeiler haben ihre charakteristische

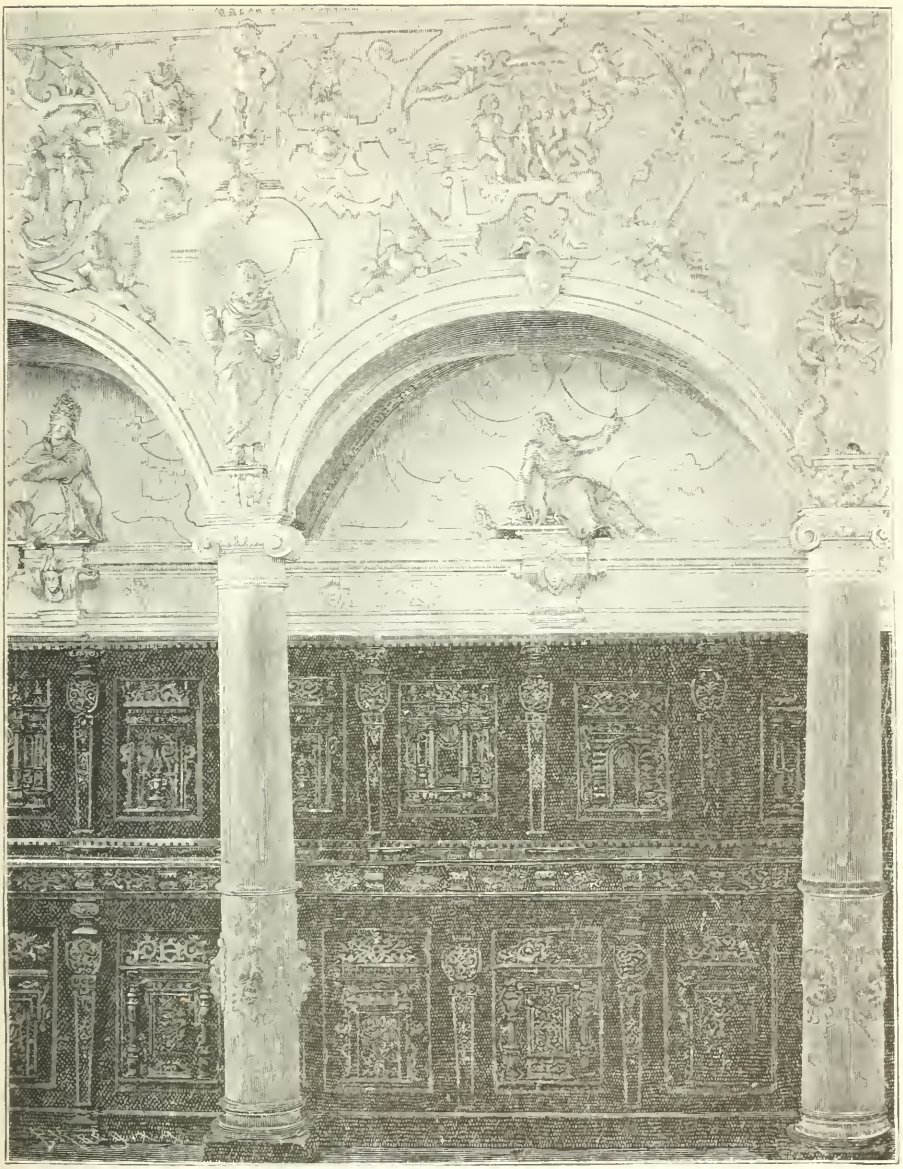


Abb. 576. Aus der Schloßkapelle zu Hegne.

Form abgelegt und sind zu viereckigen, sich stark verjüngenden Pfeilern mit einer Gesimsbekrönung geworden; das Maßwerk der spitzbogigen Fenster ist aus Laubranken gebildet, die aus den Kapitälchen der säulenähnlichen Fensterpfosten

aufsteigen; die Einfassungen der Fenster und ebenso die Ecken des Turms bestehen aus mannigfaltig verzierten Quadersteinen; die Giebel des Querhauses und der Einzeldächer der Seitenschiffjoche zeigen den ganzen phantastischen Prunk, den die Spätrenaissance an Fassadengiebeln zu entfalten liebte, und über dem von Säulen eingefaßten Portal vertritt ein säulengetragener Giebelaufsatz die Stelle eines durchbrochenen Wimbergs. In ganz gleichartiger Weise ist das Innere behandelt; die Bekrönungen der achteckigen Pfeiler und die denselben entsprechenden Konsolen an den Seitenschiffwänden sind aus Renaissanceformen aller Art reich und phantastisch zusammengesetzt, die Rippen der Kreuzgewölbe sind mit Eierstab und Perlschnur geschmückt. Um die reiche Wirkung des schmuckvollen Bauwerks noch zu erhöhen, sind die Pfeiler des Innern sowohl wie die Strebepfeiler mit Friesen von Engelköpfen, Blumen und Früchten umgeben.

Noch während des ganzen 17. Jahrhunderts wurden Kirchen in derartigem Misch- und Verschmelzungsstil gebaut. Das wirkungsvollste und künstlerisch bedeutendste Beispiel ist wohl die in den Jahren 1621 bis 1629 aufgeführte stattliche Jesuitenkirche zu Köln, die in der That einen ganz harmonischen Eindruck macht; befremdlich erscheinen die völlig unvermittelt zwischen die Säulen gespannten Bogen, welche zur Herstellung der damals allgemein beliebten Zweigeschossigkeit der Seitenschiffe dienen (Abb. 577).

Anderswo aber wendete man schon in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts den in Italien ausgebildeten kirchlichen Renaissancestil an, der freilich auch in seinen besten und großartigsten Erzeugnissen die erhabene Wirkung mittelalterlicher Dome nicht erreichte. Weitaus die bedeutendste Kirche Deutschlands im neurömischen Stil ist die St. Michaels-Hofkirche zu München, welche Herzog Wilhelm V. in den Jahren 1582 bis 1597 für die Jesuiten erbauen ließ. Äußerlich bietet diese Kirche mit ihrer hohen Giebelfassade, die über den beiden stattlichen Marmorportalen mit einem großen Erzbild des heiligen Michael geschmückt und weiterhin durch Figurennischen belebt ist, nur wenig Anziehendes. Das Innere aber macht einen sehr mächtigen Eindruck. Das Langhaus besteht aus einem von gewaltigem Tonnengewölbe — der nun wieder zu Ehren kommenden altertümlichsten Wölbungsform — überdeckten Schiff, das anstatt der Seitenschiffe Kapellenreihen mit darüberliegenden Emporen begleiten; es schließen sich Querflügel an, die aber nicht die Höhe des Hauptschiffs erreichen, sondern die Scheitellinie ihrer Wölbungen in gleicher Höhe mit denen der Emporenwölbungen liegen haben; daher geht das Hauptgewölbe ununterbrochen durch bis zum Chor; dieser, der mit einer halbrunden Apsis schließt, ist etwas schmäler und etwas niedriger als das Schiff, so daß er von einem breiten Bogen eingerahmt erscheint. Alle Flächen sind reich und geschmackvoll mit architektonischem, figürlichem und ornamentalem Stuckwerk bekleidet; namentlich ist die große Wölbung ein Meisterwerk der Ausschmückung: durch eine vielfältig wechselnde Felderteilung, durch leichte schwebende Engelgestalten und anderweitige feine Verzierungen ist der Eindruck der Schwere völlig aufgehoben, den die gewaltige Masse sonst hervorrufen würde (Abb. 578). — Die Jesuiten waren überhaupt auf möglichst

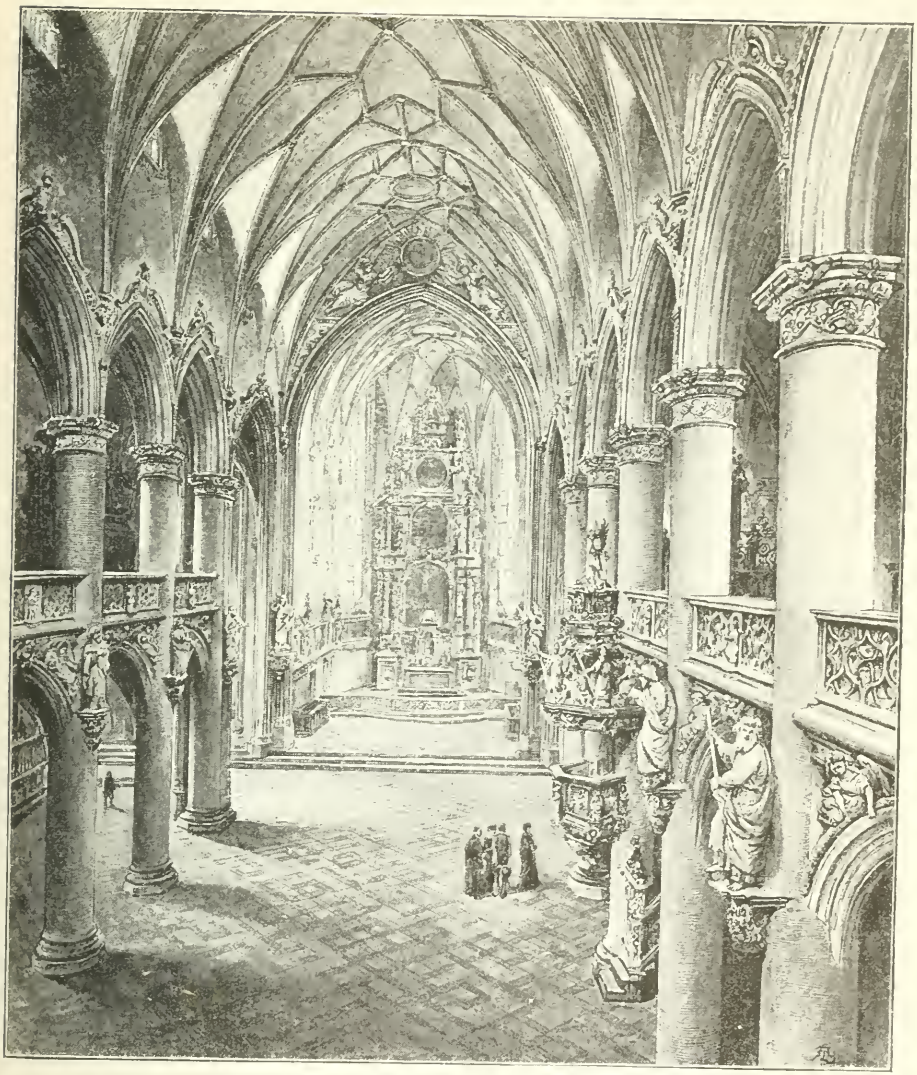


Abb. 577. Inneres der Jeſuitenkirche in Köln.

glanzvolle Herſtellung und Ausſtattung ihrer Kirchen bedacht, und das Studium der Künſte, das ſonſt in jener Zeit aus den Klöſtern ziemlich verſchwunden war, wurde von ihnen wieder mit Eifer betrieben. Freilich ſchufen ſie nicht immer ſo hervorragende Werke wie die Kirchen zu München und Köln. Meiſtens gefielen ſich vielmehr die Architekten des Jeſuitenordens in einer Bauweiſe neurömiſchen Stils von ſolcher Überladung und ſo ſchwulſtiger Formenfülle, daß

Abb. 578. Inneres der St. Michaels-Hofkirche zu München.

ein feinerer Geschmack sich beim besten Willen nicht mit diesen Überschwenglichkeiten befreunden kann, die ebensowenig kirchlich wie künstlerisch wirken. Der billige und bildsame Stuck, der hierbei allgemein zur Anwendung kam, gestattete die maßlosesten Ausschweifungen. Die kalte weiße Farbe dieses Stoffs beherrscht auch die Farbenwirkung der Räume, und die mehr oder weniger reichliche Zuthat von Vergoldung vermag bei allem Prunk die Unbehaglichkeit der Stimmung nicht zu mildern.

Den Gipfelpunkt des Prunks bildet in den Jesuitenkirchen und in andern Kirchen der Spätrenaissance der Hochaltar. Man pflegte die Altäre jetzt entweder

aus Stein oder aus Holz, das wie Stein behandelt und angestrichen wurde, als einen mehrgeschossigen Säulenaufbau herzustellen, der mit figurenreichen Gemälden und mannigfaltigem plastischem Bildwerk ausgestattet wurde. In den meisten Fällen wirken diese Altäre, die auch in so vielen mittelalterlichen Kirchen die hiergegen verhältnismäßig einfachen gotischen Altarwerke verdrängt haben, unerquicklich durch die Zügellosigkeit der Formen und durch das Übermaß des zusammengehäuften Reichtums. Doch finden wir auch manche Prachtwerke, bei denen eine maßvollere Formengebung Reichtum und Schönheit zu vereinigen gewußt hat (Abb. 579). In den katholischen Kirchen wurde jetzt in der Regel das Tabernakel zur Aufbewahrung der geweihten Hostie im Altarbau selbst angebracht, und die Errichtung besonderer Sakramentshäuschen fiel dadurch weg. Wo solche in einzelnen Fällen noch ausgeführt wurden, da suchten sie in vielgestaltigem luftigem Aufbau die reichen gotischen Tabernakelbauten zu überbieten. Eins der trefflichsten Werke dieser Art finden wir im Münster zu Überlingen (Abb. 581); bei der schönen Wirkung des figurenreichen Gehäuses sprechen die herrlichen Eisengitter bedeutsam mit, wie denn überhaupt in dieser Zeit die hochvollendete Kunst der Schmiede vielfach zur Ausstattung der Kirchen herangezogen wurde, namentlich zur Herstellung prächtiger Abschlußgitter.

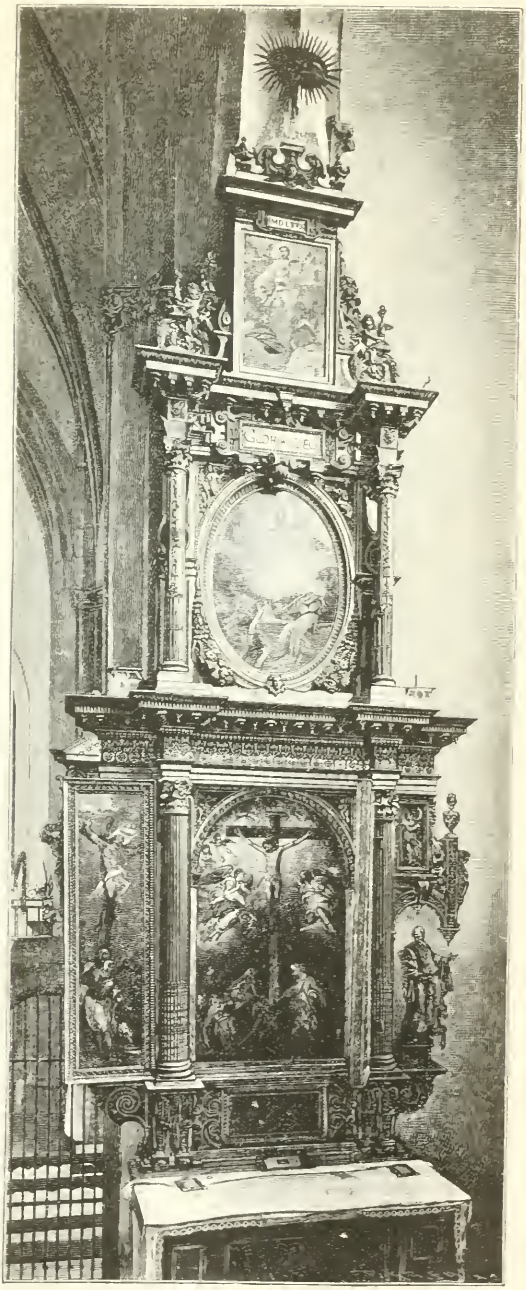


Abb. 579. Altar von 1580, in St. Ulrich zu Augsburg.

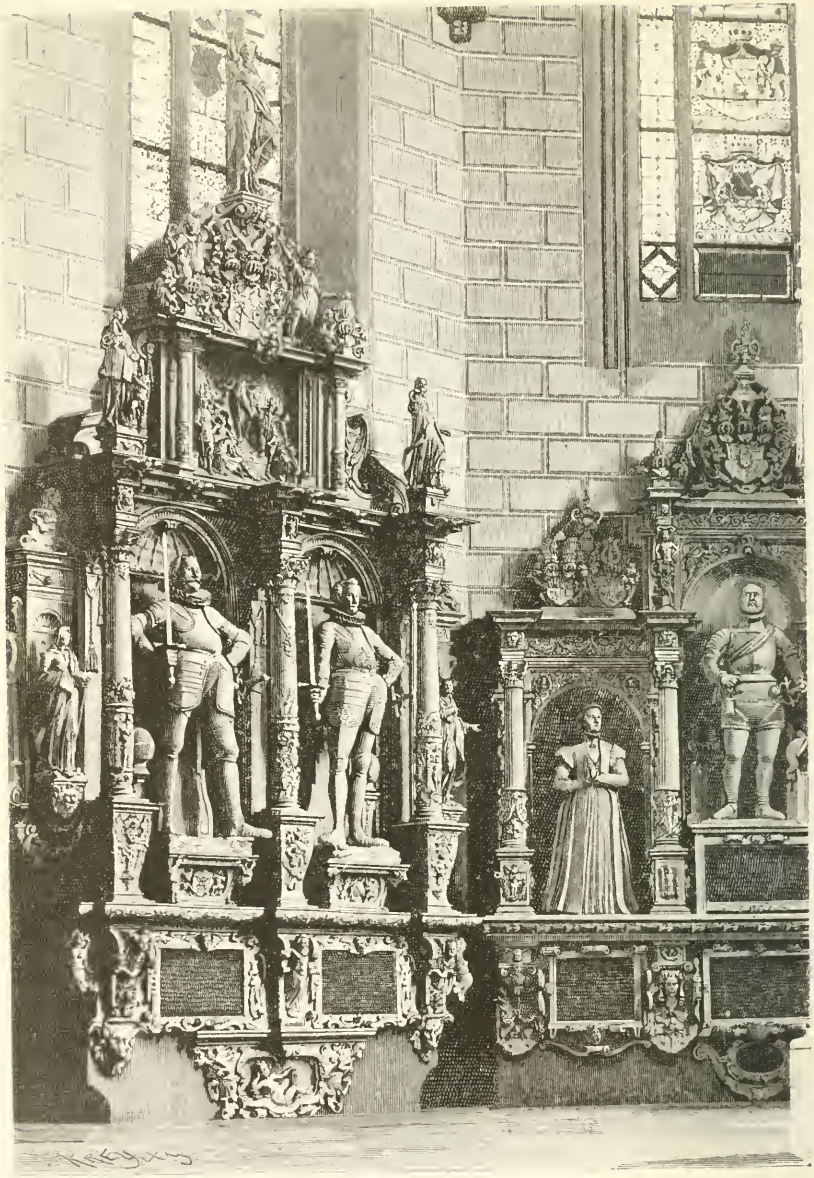


Abb. 580. Markgrafen-Grabmäler in der Schloßkirche zu Pforzheim.

Zu reichen Architekturwerken gestalteten sich jetzt auch häufig die Grabmäler. Schon die frühere Renaissancezeit hatte ja die Bildwerke gern mit reichen architektonischen Einfassungen umgeben, und die erste Hälfte des Jahr-

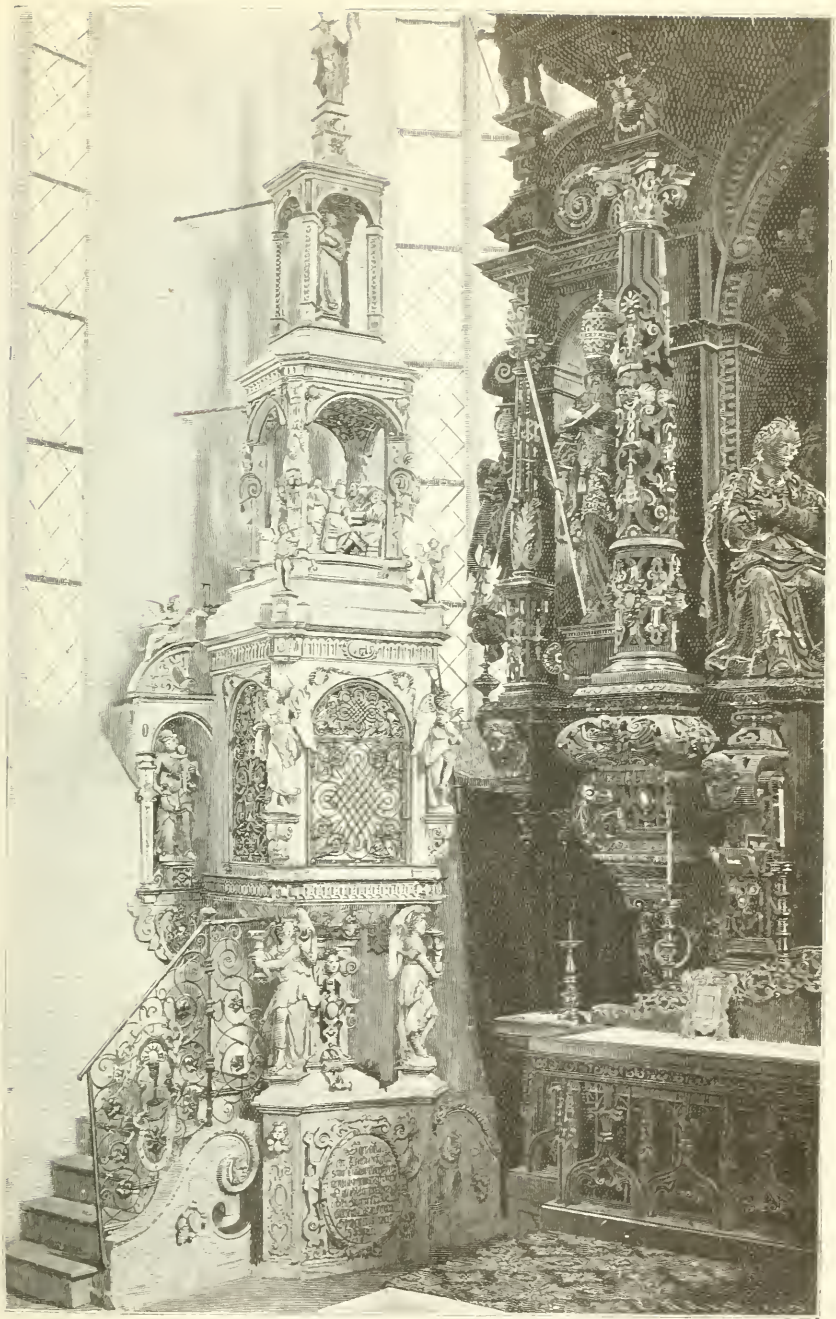


Abb. 581. Sakramentshäuschen von 1611 und Teil des Hochaltars im Münster zu Überlingen.

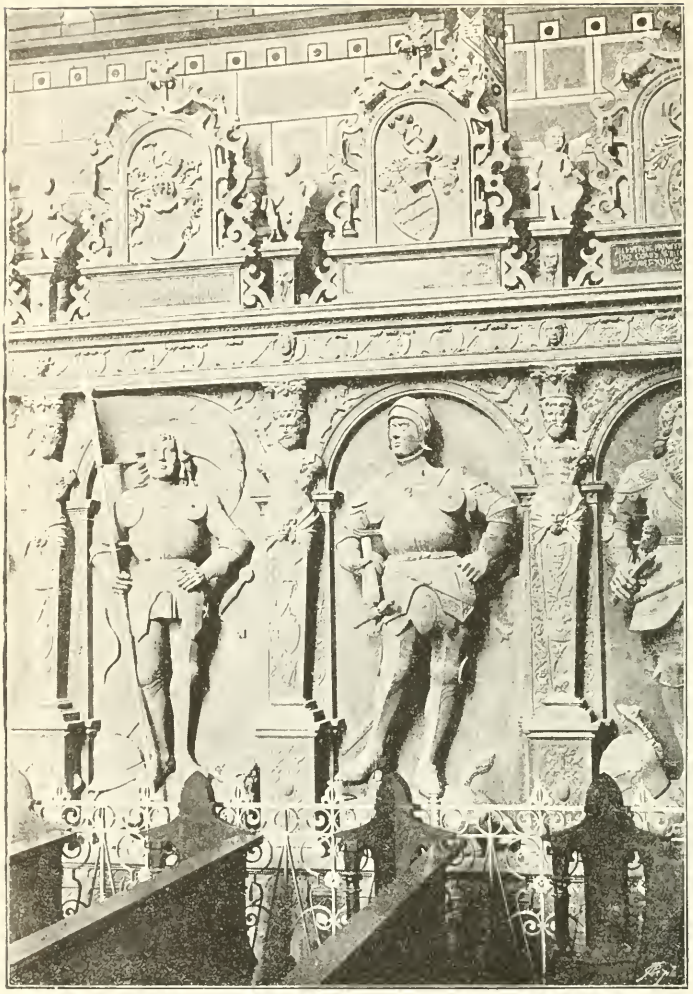


Abb. 582. Teil des Gesamtgrabmals württembergischer Grafen im Chor der Stiftskirche zu Stuttgart.

hunderts hatte manche wundervollen Werke in dieser Art hervorgebracht. Die spätere Zeit aber bildete die Einfassungen zu prunkvollen Aufbauten aus, innerhalb deren die Bilder der Verstorbenen in vollrunder Ausführung Platz fanden, als Standbilder oder im Gebete knieend oder auf einem Sarkophage ruhend, im letzteren Falle manchmal nicht ausgestreckt, sondern leicht aufgestützt, wie in Schlummer oder Nachdenken versunken. Die Aufbauten, die mit Wappen und häufig mit vielen biblischen und sinnbildlichen Darstellungen geschmückt wurden, gestalteten sich bei fürstlichen Personen mitunter so pomphaft, daß sie die ganze Höhe der Kirchenwände einnahmen.

Eine Reihe trefflicher Grabmäler aus der mittleren Zeit des Jahrhunderts, welche den Übergang von der früheren zu der späteren Renaissance veranschaulichen, findet sich in der Kirche zu Simmern (auf dem Hunsrück). In noch weiterer Übersicht läßt sich an den Denkmälern der Kirche zu Wertheim an der Tauber die Fortentwickelung von der reizvollen Anmut der frühen Renaissance bis zu dem überladenen Schwulst des 17. Jahrhunderts verfolgen. Höchst prunkvolle Beispiele bieten die Bischofsgräber im Mainzer Dom, wo sich im Anschluß an spätgotische Prachtwerke der Übergang zur Renaissance zuerst in dem Grabmal des Erzbischofs Uriel von Gemmingen († 1514) offenbart;

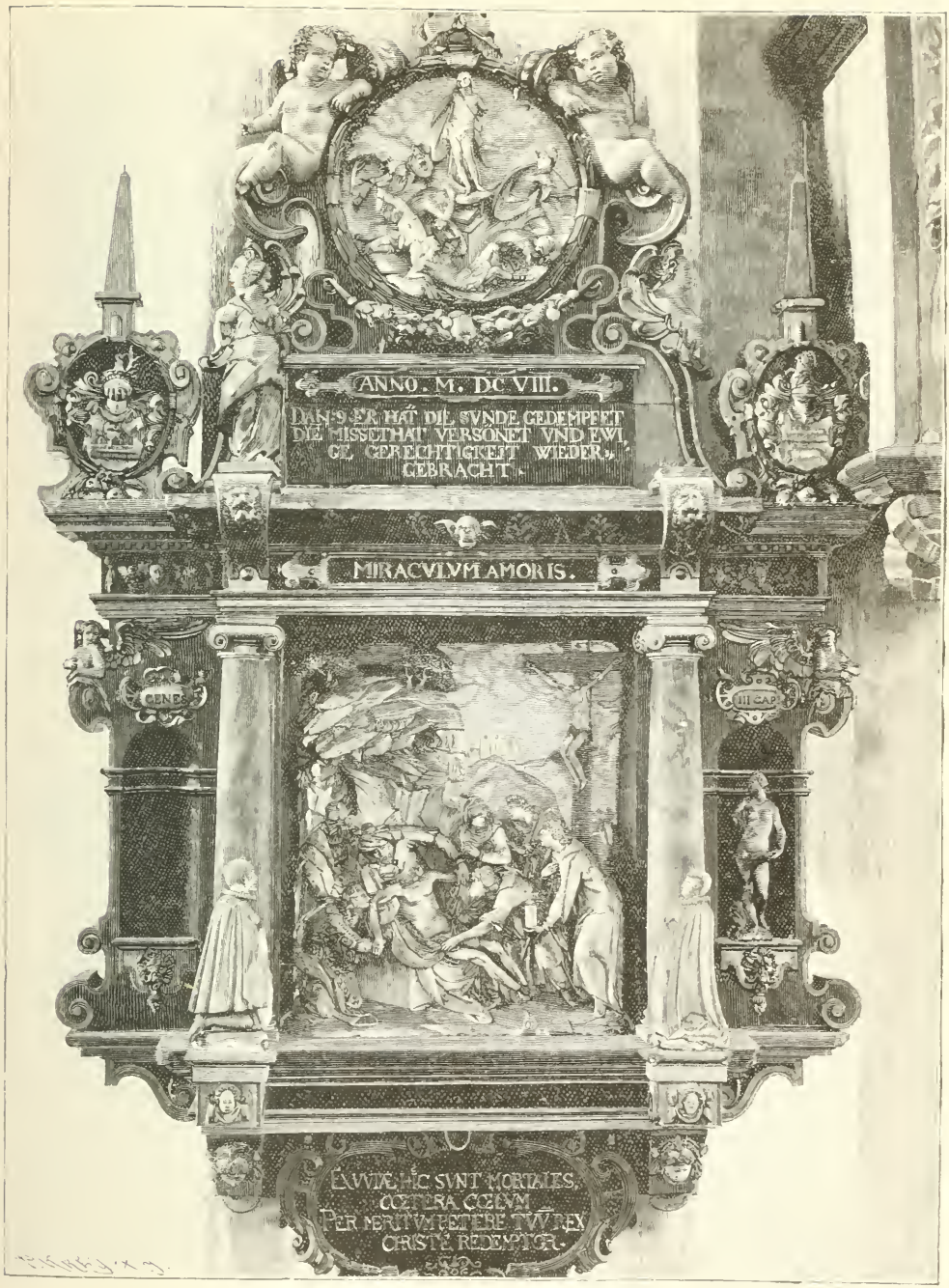


Abb. 583. Marmorgrabmal von 1608 an einem Pfeiler der Marienkirche zu Lübeck.

unvermischt zeigt sich der neue Stil dann in dem herrlichen Grabmal des Kardinals Albrecht, und in der weiteren Folge treten uns alle Wandlungen, welche die Renaissance durchgemacht hat, vor Augen. Reihen besonders prächtiger Werke finden wir ferner in den Grabmälern badischer Markgrafen, welche die Chöre der Stiftskirchen zu Pforzheim (Abb. 580) und zu Baden füllen, und in den über Sarkophagen aufgebauten Freigräbern württembergischer Fürsten im Chor der Stiftskirche zu Tübingen. Eins der trefflichsten Grabmäler der späteren Renaissancezeit ist dasjenige, welches Herzog Ludwig von Württemberg (1568—93) an der Chorwand der Stiftskirche zu Stuttgart seinen Vorfahren errichten ließ (Abb. 582).

Nicht immer wurden die Grabmäler so aufgeführt, daß sich ihr Aufbau gleich vom Boden der Kirche aus erhob; häufig ließ man sie erst in einer gewissen Höhe aus der Wand hervortreten. Namentlich war dies bei kleineren Werken oft der Fall. Die in vielen Gegenden übliche Sitte, gemalte Andachtsbilder oder Wappen (Totenschilde) zum Gedächtnis der Verstorbenen in den Kirchen aufzuhängen, fand gewissermaßen eine monumentale Ausbildung, indem man anstatt solcher Gedächtnistafeln reiche Steinwerke in Gestalt eines mit Wappen und Bildwerken geschmückten, von Konsolen und anderweitigen vermittelnden Formen getragenen Aufbaus an den Kirchenpfeilern oder -Wänden anbrachte (Abb. 583).

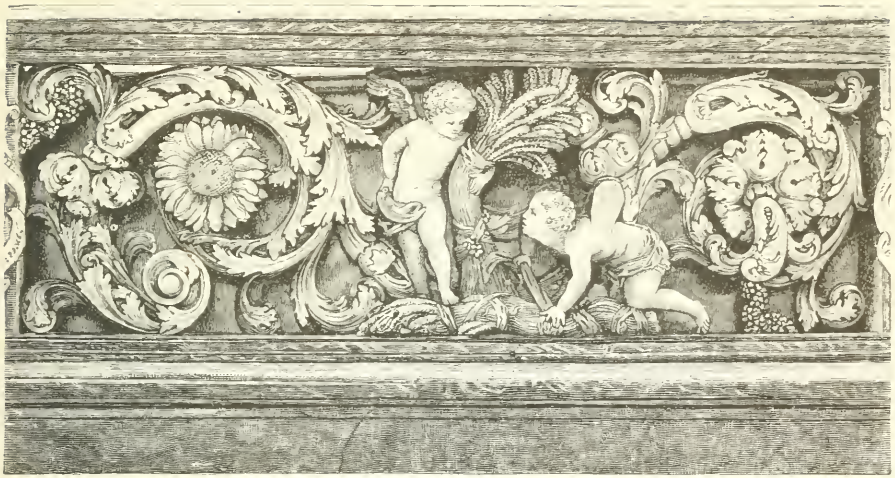


Abb. 584. Durchbrochene Marmorarbeit an der Kommunionbank der Jesuitenkirche zu Köln.

9. Bildnerkunst und Malerei in der zweiten Hälfte des 16. und im Beginne des 17. Jahrhunderts.

Abb. 585. Zierbuchstabe aus Amadis aus Frankreich. (Frankfurt am Mayn, Sigm. Feyerabend 1583.)

Wenn wir die figürlichen Bildwerke, mit denen die Renaissancekunst ihre baulichen und kunstgewerblichen Schöpfungen so reichlich schmückte, für sich betrachten, so gewahren wir bei den Werken derjenigen Zeit, in welcher der neue Stil in der Baukunst erst zu allgemeiner Anwendung und in den Kunstgewerben zur höchsten Prachtentfaltung gelangte, — also etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts — einen sehr auffallenden Unterschied gegen die Figurendarstellung der früheren Zeit. Einerseits bemerken wir eine hohe Durchbildung der Formen in Bezug auf sinnliche Gefälligkeit, anderseits ein entschiedenes Nachlassen der Kraft hinsichtlich der geistigen Vertiefung; wir finden eine körperliche Schönheit, die im höchsten Maße unsre Bewunderung erregt, und daneben einen Mangel an Empfindung, an innerer Wahrheit, der sich vergeblich hinter übertriebenen Bewegungen zu verbergen sucht. Das eine wie das andre beruht auf einer Beeinflussung der deutschen Künstler durch die italienische Kunst. Da Italien für Bau- und Zierformen die mustergültigen Vorbilder gab, so lag es nahe, auch

die Vorbilder für die Figurendarstellung an derselben Quelle zu suchen. Aber die Empfindungs- und Anschauungsweise des Italieners ist von derjenigen des Deutschen verschieden, und so mußte die italienische Kunst, die übrigens in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ihre glänzende Blütezeit auch schon weit hinter sich hatte, naturgemäß ganz andre Erscheinungen zeigen als die deutsche. Und wenn ein deutscher Maler oder Bildhauer die Werke nachahmen wollte, bei denen die Form durch die Anschauung antiker Bildwerke und geschmeidiger südländischer Körper, der Ausdruck durch die Lebhaftigkeit südlicher Gebärdensprache bestimmt wurde, so mußte er Formen und Ausdrucksmittel anwenden, die ihm von Hause aus fremd waren, die nicht, wie es bei einem echten Kunstwerk stets der Fall ist, die naturgemäße Verkörperung der eigensten Gedanken und Empfindungen waren. So entstand ein Zwiespalt zwischen Empfindung und Gestaltung, und indem die Künstler das innerliche Eigne dem fremden Äußerlichen aufopferten, sich auch wohl gar in geflissentlicher Übertreibung der besonderen Eigentümlichkeiten — der „Manier" — hervorragender italienischer Meister gefielen, wurden ihre Werke zu einer Form ohne Seele, sie wurden, wie der Kunstausdruck lautet, „manieriert". Lange Jahrhunderte der Entwickelung hatte die deutsche Kunst gebraucht, um zu der von Dürer ausgesprochenen Erkenntnis zu gelangen, daß die Kunst in der Natur stecke, mit andern Worten, daß die Schönheit in der Wahrheit zu suchen sei; jetzt wurde hinwiederum für Jahrhunderte der Aberglaube herrschend, daß das Künstlerische außerhalb des Einfach-Natürlichen liege.

Soweit die plastischen Bildwerke, wie es bei den prunkvollen Schöpfungen dieses Zeitalters meistens der Fall ist, lediglich die Bedeutung eines Schmuckes haben, der sich andern Formen als etwas Gleichartiges einreiht, kommt das uneingeschränkte Ausgehen auf schwungvolle und gefällige Form dieser ihrer dekorativen Wirkung nur zu gute. Auch wo das Bildwerk zwar selbständiger hervortritt, aber doch keine tiefergehende Bedeutung beansprucht, vermag man sich wohl an dem Reiz der Formen zu erfreuen, ohne sich durch das Nichtvorhandensein einer tieferen geistigen Auffassung den Genuß verkümmern zu lassen. So ist, um nur ein Beispiel anzuführen, der sogenannte Tugendbrunnen in Nürnberg (von 1589) entschieden ein bedeutendes Werk; daß die in Gewandung und Stellung gleich gesuchten Frauengestalten, welche das Wasser spenden, christliche Tugenden vorstellen sollen, ist hier ja im Grunde ganz gleichgültig, aber sie sind hübsch und verbinden sich mit dem Übrigen zu einem ansprechenden Ganzen, das dem Platze, wo es steht, zur Zierde gereicht, und somit erfüllt der Brunnen seinen künstlerischen Zweck (Abb. 586). Bei kirchlichen Werken freilich wirkt der Mangel an künstlerischem und religiösem Ernst manchmal geradezu verletzend.

In selbständiger Bedeutung traten die Bildnerwerke fast nur an Grabmälern auf. Bisweilen verschwanden zwar auch hier die Bilder der Verstorbenen in der Formenmasse des Aufbaus; in der Regel aber wurden sie doch, wie es ja natürlich war, besonders hervorgehoben. Bei diesen Figuren nun bewährte die deutsche Kunst noch häufig ihre hohe Meisterschaft in der Bildnisdarstellung,

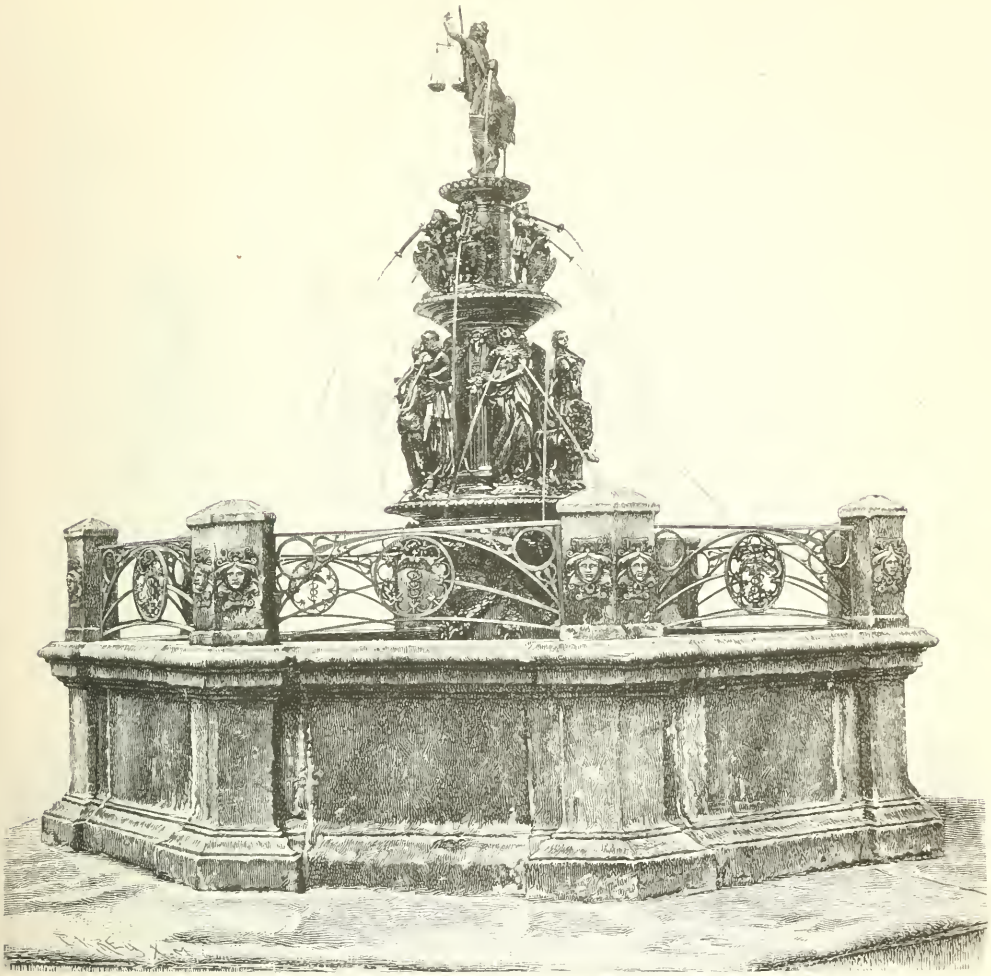


Abb. 586. Der Tugendbrunnen zu Nürnberg.

Erzguß von Benedikt Wurzelbauer, 1589. (Die Einfassung ist modern.)

und wenn sich auch ab und zu geschraubte und gespreizte Stellungen einschlichen, so hielt doch im allgemeinen auf diesem Gebiet, wo die Naturwahrheit Wesenserfordernis war, der heimische Realismus der fremden Manier lange Zeit das Gegengewicht. Manche Härten schliffen sich ab infolge der Bekanntschaft mit der italienischen Formengebung, ohne daß die Charakteristik darunter gelitten hätte, und so entstanden viele höchst bewundernswerte Arbeiten, wenn auch Deutschland damals nicht gerade einen Bildhauer allerersten Ranges besaß. Daß es freilich bei solchen Grabmälern, wo die Architektur die Hauptsache bildete,

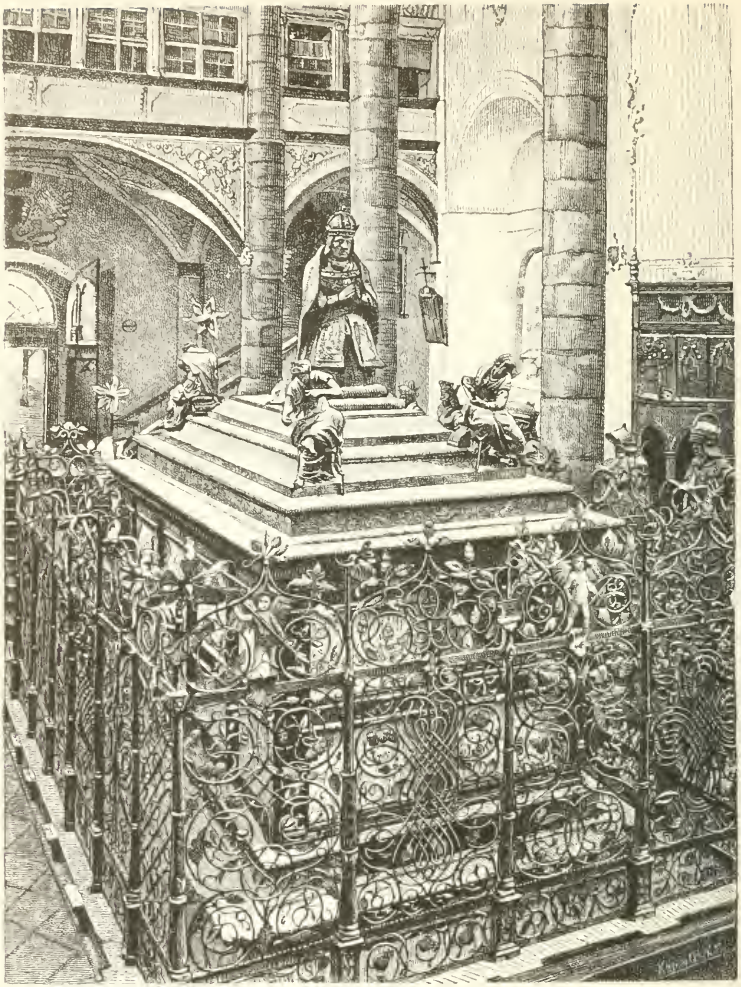


Abb. 587. Maximilians Grabmal in der Hofkirche zu Innsbruck.

auch wohl vorkam, daß der Kunstwert der Figuren ein recht untergeordneter blieb, das ist leicht begreiflich. — Es versteht sich von selbst, daß neben den prunkvollen Denkmalbauten auch einfachere Grabmäler ausgeführt wurden, Reliefstafeln in Stein, Erzguß oder gebranntem Thon, mit einer religiösen Darstellung und dem knieenden Bilde des Verstorbenen, oder auch Sarkophage ohne Überbau mit ausgestreckt daliegenden Bildnisfiguren. Die letztere Art kam gelegentlich auch noch bei sehr anspruchsvollen und prächtigen Grabmälern zur Anwendung, so daß hier der selbständigen Bildnerkunst bedeutende Aufgaben gestellt wurden. Eine neue Form war dann die, daß auf dem freistehenden Sarkophag die voll-

runde Figur des Verstorbenen knieend angebracht wurde. So ist es bei dem Grabmal des Bischofs Philipp Wilhelm, Herzogs von Bayern († 1598), im Dom zu Regensburg; auf einem großen Sarkophag von rotem Marmor, an dessen Stirnseite zwei in Erz gegossene nackte Engelknaben das fürstbischöfliche Wappen halten, kniet der Bischof, eine ausgezeichnet schöne überlebensgroße Erzfigur, vor dem gleichfalls in Erz gegossenen und nicht minder vortrefflichen Bilde des Gekreuzigten. Zu dieser Art von Freigräbern gehört auch das ungewöhnlich umfangreiche Denkmal des Kaisers Max in der Hofkirche zu Innsbruck (Abb. 587), das zwar bereits bei Lebzeiten des Kaisers im Jahre 1509 begonnen wurde, aber erst um 1583 zur Vollendung kam. Die zuerst ausgeführten Teile dieses Werks sind 28 überlebensgroße eherne Standbilder von Vorfahren des Kaisers und andern fürstlichen Personen, welche, zwischen den Säulen des Kirchenschiffs stehend, den Marmorsarkophag umgeben; mit wenigen, allerdings vorzüglichen, Ausnahmen gehören dieselben nicht gerade zu den besten Schöpfungen jener Blütezeit. Auf dem Sarkophag selbst kniet der Kaiser in der vollen Herrschertracht, gleichfalls in Erzguß ausgeführt, umgeben von den kleineren Figuren der vier Kardinaltugenden, welche im Jahre 1572 gegossen wurden und in ihren gesuchten und übertriebenen Stellungen sehr bezeichnende

Abb. 588. Maximilians Lebensgefahr in der Schlacht bei Menzesbach.
Marmorrelief von Alexander Colin am Grabmal Kaiser Maximilians zu Innsbruck.

Abb. 589. Maximilians Zusammenkunft mit Heinrich VIII. von England.
Marmorrelief von Alexander Colin am Maximiliansdenkmal zu Innsbruck.

Werke dieser Zeit sind. Die Wände des mächtig großen Sarkophags, den ein prächtiges Eisengitter umschließt, sind mit 24 Reliefstafeln bedeckt, welche in figurenreichen sehr lebendigen und anschaulichen Darstellungen Begebenheiten aus dem Leben des Kaisers vorführen (Abb. 588, 589, 590). Diese mit miniaturenartiger Feinheit ausgeführten Marmorbilder wurden in den Jahren 1558 bis 1566 angefertigt und sind der größten Mehrzahl nach Schöpfungen jenes Alexander Colin, dem der Ottheinrichsbau zu Heidelberg seinen Figurenschmuck verdankt und der wohl der bedeutendste Bildhauer ist, den Deutschland in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts besaß.

Wenn auch Alexander Colin (geb. 1526, gest. 1612) von Geburt ein Niederländer war, so gehört er doch der deutschen Kunst an, da er die längste Zeit seines Lebens in Deutschland verbracht und alle seine hervorragenden Arbeiten in Deutschland ausgeführt hat. Er steht unter dem Einflusse der italienischen Kunst, aber er hat deren Formenschönheit in sich aufzunehmen gewußt, ohne in Gehaltlosigkeit und schwulstige Übertreibungen zu verfallen. Seine Standbilder am Ottheinrichsbau zu Heidelberg sind zum Teil ganz ausgezeichnete Meisterwerke, so namentlich der Simson und die vier männlichen Figuren am Portal; bei den weiblichen Gestalten macht sich schon eher etwas Gekünsteltes in Form und Ausdruck bemerkbar, aber das ist noch sehr wenig und ver-

schwindet hinter dem hohen Reiz, den diese Figuren im übrigen besitzen (Abb. 591). Die Flachbildwerke am Maximiliansdenkmal sind treffliche Geschichtsbilder, die uns die Ereignisse in völlig ungezwungener und glaubwürdiger Weise erzählen (Abb. 588, 589, 590).

Abb. 590. Maximilians und Heinrichs VIII. von England Sieg über die Franzosen bei Guinegate. Marmorrelief von Alexander Colin am Denkmal Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck.

In der sogenannten silbernen Kapelle an der Hofkirche zu Innsbruck finden wir noch mehrere Marmorwerke von Colin: die Grabmäler des Erzherzogs Ferdinand II. von Tirol († 1595) und seiner Gemahlin Philippine Welser († 1580), beide mit liegenden Figuren und mit Reliefbildern, die bei dem letzteren Denkmal sinnbildlichen, bei dem ersteren geschichtlichen

Abb. 591. Die Hoffnung.
Sandsteinfigur von Alexander Colin am Ottheinrichsbau zu Heidelberg.

Inhalts sind, ferner mehrere Grabsteine von geringerem Umfang. Auch das Grab von Colin selbst, mit einem wahrscheinlich von ihm entworfenen Bildwerk geschmückt, befindet sich zu Innsbruck, wo er von 1563 bis zu seinem Tode ansässig war. Ein Hauptwerk des Meisters ist das große Grabmal der böhmischen Könige im Dom zu Prag, welches mit mehreren liegenden Figuren und einer Anzahl von Reliefbildnissen, mit einer Figur des Auferstandenen und mit nackten Kinderengeln geschmückt ist; wie bei dem Kaiserdenkmal zu Innsbruck wird auch hier der gewaltige Sarkophag von einem eisernen Prachtgitter eingeschlossen, welches so großartig schön ist, daß es die Aufmerksamkeit des Beschauers mehr in Anspruch nimmt als die übrigens trefflichen Bildhauerarbeiten. Als ein vorzügliches Werk Colins sei noch das Grabmal des Hans Fugger († 1589), ein Marmorsarkophag mit liegender Figur, in der St. Ulrichskirche zu Augsburg erwähnt. Auch in der Miniaturbildnerei leistete Colin Ausgezeichnetes, wie eine in Cedernholz geschnitzte Darstellung des Raubes der Sabinerinnen in der Ambraser Sammlung beweist.

Von Colins Zeitgenossen waren die meisten schon sehr stark in Manier befangen. Es ist bemerkenswert, daß auch solche Meister, welche ganz vortreffliche realistische Bildnisfiguren zu machen verstanden, bei andern Werken, wo sie nicht an die Naturähnlichkeit gebunden waren, in der Unnatur förmlich schwelgten. So hat Meister Elias Gottfro aus Emmerich, der Erbauer des Grabmals Philipps des Großmütigen und der Landgräfin Christine von Hessen in der Martinskirche zu Kassel, dieses prächtige, aus Alabaster und schwarzem Marmor mit reichlicher Anwendung von Vergoldung hergestellte Werk, das leider

nach dem vorzeitigen Tode des Meisters (1568) durch eine weniger berufene Kraft zu Ende geführt wurde, mit sehr tüchtigen Porträt-Standbildern geschmückt (Abb. 592); aber die sinnbildlichen Gestalten und biblischen Reliefdarstellungen an demselben Werk sind viel weniger ansprechend, und vier große Alabastertafeln mit biblischen Darstellungen in zahllosen Figuren, die er für das ehemalige landgräfliche Schloß zu Kassel ausführte, und die sich jetzt im dortigen Museum befinden, sind ganz unerfreulich.

Zu den vorzüglichsten Bildnisfiguren der Spätrenaissance gehören die von Sebastian Götz aus Chur angefertigten Standbilder am Friedrichsbau zu Heidelberg; es sind zwar der Mehrzahl nach Phantasiebildnisse, aber auch diese mit hoher Meisterschaft ganz individuell behandelt, als sprechende Charakterbilder (Abb. 593, 594).

Es kam den Bildhauern zu statten, daß die vornehmen Herren sich in der Regel in vollem Harnisch oder in reicher Fürstentracht abbilden ließen. Bei Standbildern von Frauen dagegen und überhaupt wo die modische Kleidung angewandt werden mußte,

Abb. 592. Landgraf Philipp der Großmütige von Hessen.

Standbild an dem ihm von seinem Sohne errichteten Prachtdenkmal aus Alabaster und schwarzem Marmor in der St. Martinskirche zu Kassel, angefertigt von Meister Elias Gottfro aus Emmerich.

Abb. 593. Kurfürst Ludwig VI. von der Pfalz.
Sandsteinfigur von Sebastian Götz am Friedrichsbau zu Heidelberg.

stellten sich den Künstlern fast unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg. Denn die Kleidermoden gingen um die Mitte des Jahrhunderts aus dem Malerischen teils ins Ausschweifende, teils ins Steife über. Dieser Umschlag in der Mode war nicht ohne Einfluß auf die Kunst; er trug mit dazu bei, daß der aus der umgebenden Wirklichkeit schöpfende Realismus den Boden verlor. Schon vorher war man allmählich davon abgekommen, geschichtliche, namentlich biblische Vorgänge in der Tracht der eignen Zeit zu veranschaulichen; neben dem wissenschaftlichen Ernst der Künstler, die auch im Äußerlichen möglichst treu sein wollten, wirkte dabei in etwa das Erkalten der religiösen Stimmung mit, indem man nicht mehr das Bedürfnis empfand, die heiligen Ereignisse als nie veraltende, gewissermaßen noch der Gegenwart angehörende Gottesthaten vorgestellt zu sehen, sondern dieselben mehr aus wissenschaftlicher Ferne als geschichtliche Begebenheiten betrachten wollte. Bei den jetzigen Modeverhältnissen wäre das einfach lächerlich gewesen, heilige Gestalten in die zeitgenössische Tracht zu kleiden; und damit fiel ein gutes Stück des Zusammenhangs

mit der Wirklichkeit weg. Aber auch zu anderweitigen Darstellungen empfing bei weitem die Mehrzahl der Künstler keine Anregungen mehr von dem Wirklichen. Sie flüchteten sich gleichsam aus der Gegenwart in eine ideale Welt, wo die Gestalten unverhüllt oder in antiken, gelegentlich auch wohl orientalischen Gewandungen erschienen, und so gerieten sie immer mehr in das Geleise der Italiener, die auf diesem Wege vorangegangen waren. Wie wenig sich die Erscheinungen der alltäglichen Gegenwart dazu eigneten, zu großartigeren und erhaben schönen Darstellungen verarbeitet zu werden, das lehrt uns ein Blick auf die Werke der wenigen Meister der zeichnenden Künste, welche noch das Leben ihrer Zeit abbildeten.

Abb. 594. Standbild des Kurfürsten Rupert von der Pfalz, des Gründers der Heidelberger Universität, am Friedrichsbau.

Von Sebastian Götz.

Und doch sind eben diese wenigen, die so an alter heimischer Weise festhielten, die sich auch mit den unschönen Formen der Wirklichkeit echt künstlerisch abzufinden wußten, gerade deswegen die größten ihrer Zeit. Sie bewahren noch die kraftvolle deutsche Bestimmtheit und die sichere Charakteristik, die den Nachahmern der Italiener völlig verloren gingen. Freilich müssen wir die verdienstlichsten Schöpfungen dieser Meister nicht in großen Gemälden, sondern in Werken der vervielfältigenden Künste suchen. Einige unter ihnen reihen sich unmittelbar den sogenannten Kleinmeistern aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts an.

Ganz nahe steht den letzteren der treffliche Franz Brunn, wahrscheinlich ein Straßburger, auf dessen kleinen geistreichen Kupferstichen Jahreszahlen zwischen 1559 und 1596 vorkommen. Wie seine Vorgänger behandelte derselbe

Abb. 595. Profoß der Landsknechte.
Kupferstich von Franz Brunn vom Jahr 1559.

alle möglichen Stoffe; am glücklichsten aber war er in der Schilderung des Alltäglichen; seine derbkomischen Bauern und seine gespreizt und herausfordernd auftretenden Soldaten sind ausgezeichnete Charakterbilder. Die Ungeheuerlichkeiten der damaligen Tracht treten uns in den Soldatenbildern am anschaulichsten vor Augen, da in jener Zeit die Kriegsleute diejenigen waren, welche alle Modethorheiten am ärgsten trieben. Franz Brunn hat die Ausgeburten von Ungeschmack, welche den Zorn der Kanzelredner und Gesetzgeber erregten und den Spott in Schrift und Bild herausforderten, mit prächtiger Laune aufgefaßt (Abb. 595 u. 596); welche kostbare Gestalt ist zum Beispiel der Landsknecht-Profoß, der mit seinem wallenden Bart, dem hohen Hut, dem kurzen spanischen Mäntelchen und den Pluderhosen — auf dieses Hauptstück der Bekleidung sollen damalige Stutzer bis zu 90 Ellen Tuch verwendet haben — so selbstbewußt dasteht, als ob er der würdevollste und der schönste Mann der Zeit sei! Auch türkische Figuren und einige ganz ausgezeichnete Abbildungen von Tieren kommen unter Brunns Blättern vor.

Einer der hervorragendsten Kleinmeister und ein außerordentlich fruchtbarer Künstler war Virgil Solis aus Nürnberg. Geboren im Jahre 1514 und gestorben 1562, gehört derselbe zwar der Zeit seiner Thätigkeit nach mehr der ersten als der zweiten Hälfte des Jahrhunderts an; aber nach der Art und Weise seiner Werke gehört er zu den Meistern der Spätrenaissance. Er war einer der ersten, welche die Kartuschen-Ornamentik einführten; dieses eigentümliche Zierwerk wendete er, in Verbindung mit Arabesken und sonstigen Verzierungen, zur Einrahmung der Unterschriften seiner Bildchen, sowie auch zur Einfassung der ganzen Darstellungen an; wir finden es in sehr phantastischer Ausbildung schon bei Blättern, deren Figuren noch die malerische Tracht der früheren Zeit des Jahrhunderts zeigen (Abb. 597). Virgil Solis war gleich fleißig als Kupferstecher wie als Zeichner für den Holzschnitt, und einen ganz besonderen Ruhm genoß er als Illuminierer von Blättern beider Arten, auch verstand er sich selbst aufs Holzschneiden. Seine Kupferstiche enthalten lebensvolle Darstellungen und Einzelfiguren aus der biblischen und aus der weltlichen Geschichte, aus der Mythologie und aus dem sinnbildlichen Vorstellungskreise der Zeit, sowie ganze Massen von Bildern und Figuren aus dem gewöhnlichen Leben; ferner Bildnisse, Tierstücke, Wappen und Vorlagen für Gefäße und Goldschmiedeverzierungen (Abb. 598); ein besonders geschätztes Kupferwerk von ihm ist ein

Spiel Karten in 52 Blättern mit Löwen, Papageien, Affen und Pfauen als Bezeichnungen der vier Farben, mit reitenden Königen und Damen und mit trotzigen Landsknechten als Buben. Unter Solis' Holzschnitten finden sich treffliche Bildnisse der pfälzischen Kurfürsten Friedrich II. und Otto Heinrich in sehr reichen Einrahmungen mit Wappen und Kartuschen,. Bibel-Illustrationen (die zuerst 1560 ohne Einfassungen, dann seit 1561 in vielen Ausgaben mit Einfassungen erschienen), Zeichnungen zum „Heldenbuch", zur böhmischen Geschichte, zu Ovids Metamorphosen, zu den Fabeln des Äsop und manches andre, auch Nachbildungen älterer Werke. Die Zahl der ihm zugeschriebenen Arbeiten ist so groß, daß es kaum glaublich erscheint, daß der früh verstorbene Meister sie alle selbst gemacht habe. Jedenfalls arbeitete unter seiner Leitung und nach seinen Entwürfen eine große Anzahl jüngerer Kräfte; dieses wird auch in der lobpreisenden Unterschrift eines nach seinem Tode veröffentlichten Bildnisses des Künstlers erwähnt:

Abb. 596. Hakenschütz.
Kupferstich von Franz Brunn v. Jahr 1559.

Virgilius Solis war ich genannt,
Meine Kunst in aller Welt bekannt.
Mit meiner Hand ich herfür bracht,
Daß mancher Künstler ward gemacht;
Die Künstler mich Vater hießen,
Ihnen zu dienen war ich geflissen.
Mit Malen, Stechen, Illuminieren,
Mit Reißen, Ätzen und Visieren,
Es thät mir's keiner gleich mit Arbeit sein,
Drum hieß ich billig Solis Allein

Unter den Nachfolgern des Virgil Solis ragt Jost Amman hervor, der sich der Art und Weise dieses seines mutmaßlichen Lehrmeisters nahe anschloß und auch an Fruchtbarkeit mit demselben wetteiferte. Geboren zu Zürich im Jahre 1539, wanderte Jost Amman in seinem 21. Jahre nach Nürnberg; da hier noch immer der Mittelpunkt des deutschen Kunstlebens war, so gab er nach einiger Zeit das Bürgerrecht seiner Heimat auf und verblieb bis zu seinem Tode im Jahre 1591 zu Nürnberg. Er malte in Öl und auf Glas, stach und radierte in Kupfer und zeichnete für den Holzschnitt, schrieb auch ein Buch über „Dicht-, Maler- und Bildhauerkunst". Die von Jost Amman auf der Kupferplatte ausgeführten Arbeiten behandeln wieder alle erdenklichen Gegenstände. Gemeinschaftlich mit Virgil Solis führte Jost Amman eine Folge von Bildnissen der französischen Könige in Radierungen aus. Eine andre Folge enthält

die bayrischen Fürsten mit ihren Gemahlinnen. Unter den Einzelbildnissen von Zeitgenossen befindet sich dasjenige des hochbejahrten Hans Sachs, wohl das lebens- und charaktervollste Bild, welches von dem Meistersinger von Nürnberg auf die Nachwelt gekommen ist (Abb. 599). Ammans Hauptthätigkeit aber und die vorzüglichste Quelle seines Ruhms bei Mit- und Nachwelt war das Zeichnen auf Holz. Er illustrierte die Bibel, den Flavius Josephus, den Livius, den Reineke Fuchs, ein Kochbuch, Werke über Chirurgie, Roßarzneikunde, Pferdedressur und andre Dinge, zeichnete Wappenbücher, sinnbildliche Darstellungen, Heiligenfiguren, Ansichten und Zeitereignisse (Abb. 600), Genrebilder, Einzelfiguren u. s. w. Das Leben jener Zeit spiegelt sich vielleicht nirgends so anschaulich wieder wie in seinen zahlreichen Holzschnitten. In mehr als hundert Bildern, die Hans Sachs mit Versen begleitet hat, läßt Jost Amman alle Stände in ihrer Berufsthätigkeit an uns vorüberziehen. Die Modekleidung selbst ist ihm ein Gegenstand der Darstellung: 122 Blätter hat er allein den Frauentrachten gewidmet und daneben noch ein großes Trachtenbuch mit männlichen und weiblichen Kostümfiguren veröffentlicht (Abb. 601). Mit Vorliebe schöpfte er die Stoffe für seine Genrebilder aus dem Leben der höheren Gesellschaftskreise; wir sehen die vornehmen Herren bei ihren Fechtübungen, bei Ritterspielen, auf der Jagd (Abb. 602) und im geselligen Verein mit den Damen bei Gastmahl, Tanz und Spiel. Besondere Festlichkeiten, wie fürstliche Bankette, ein Feuerwerk, das auf der Burg zu Nürnberg abgebrannt wurde, gaben ihm Vorwürfe für große Blätter. In einem ungewöhnlich großen Prachtbild hat er die Ankunft der türkischen Krönungs-Gesandtschaft zu Frankfurt im Jahre 1562 festgehalten. Ein gleichfalls sehr umfangreicher Holzschnitt behandelt einen Stoff aus der Artussage, der dem Künstler Gelegenheit bot zur Darstellung mannigfaltiger Lustbarkeiten, wie sie die vornehme Welt seiner Zeit, in deren Tracht auch die Personen der Sage erscheinen, liebte. Das Soldatenleben gewährte auch ihm einen unerschöpflichen Stoff. Er stammte ja aus einem Lande, in dem das Landsknechtstum so recht zu Hause war; die auffallende Erscheinung und das abenteuerreiche Leben der verwegenen Kriegsgesellen hatte schon zu Holbeins Zeit die eingebornen schweizer Künstler, wie den Berner Niklas Manuel Deutsch, der sich nicht nur als Maler, Bannmeister und Dichter, sondern auch als Staatsmann und Reformator hervorthat, und Urs Graf, der Goldschmied, Stempelschneider, Kupferstecher, Holzzeichner und selber Landsknecht war, zu trefflichen Zeichnungen — von denen ein großer Teil im Baseler Museum bewahrt wird — angeregt. Zu Ammans Zeit war freilich die äußere Erscheinung der Kriegsleute nicht mehr so malerisch schön wie damals, aber dieser Meister wußte sich ja in so hochkünstlerischer Weise mit allen Auswüchsen des Zeitkostüms abzufinden, und das Leben der kecken Söldner bewahrte noch unverändert seinen Reiz. Die Holzschnitte, mit denen Amman das oft herausgegebene Kriegsbuch („Kriegs Ordnung und Regiment") des Lienhart Fronsperger schmückte, gehören zu seinen vorzüglichsten Schöpfungen (Abb. 603). — Der allgemeine Zeitgeschmack der Spätrenaissance prägt sich in Jost Ammans

Abb. 597. Die Bannerträger von Schwyz, Uri, Unterwalden und Zürich.
Kupferstiche von Virgil Solis.

Abb. 598. Ornamentstich von Virgil Solis: Karl V., Ferdinand und Franz I. mit ihren Frauen.

Arbeiten deutlich aus; er hat seinen Zeichnungen mit Vorliebe eine länglich-runde Gestalt gegeben — eine Form, die damals zuerst in der Zierkunst wie in der Baukunst beliebt wurde; den übrigen Raum des Holzstocks füllte er dann mit einer üppig reichen Einfassung, einer phantasievollen Kartusche, in die er bekleidete und unbekleidete Figuren, Waffen und andre Dinge in gedrängter Formenfülle hineinflocht (Abb. 603); selbst ganze geschichtliche Vorgänge brachte er gelegentlich in dem Kartuschenwerk des Rahmens an. Bei der Darstellung von Idealgestalten blieb er manchmal nicht unberührt von der italienischen Manier. Aber im ganzen und großen lebt in seinen Werken noch die markige Kraft und der gesunde Sinn der deutschen Renaissance in voller Frische. Er war ein ganzer Künstler, und unzweifelhaft gebührt ihm ein Ehrenplatz in der deutschen Kunstgeschichte.

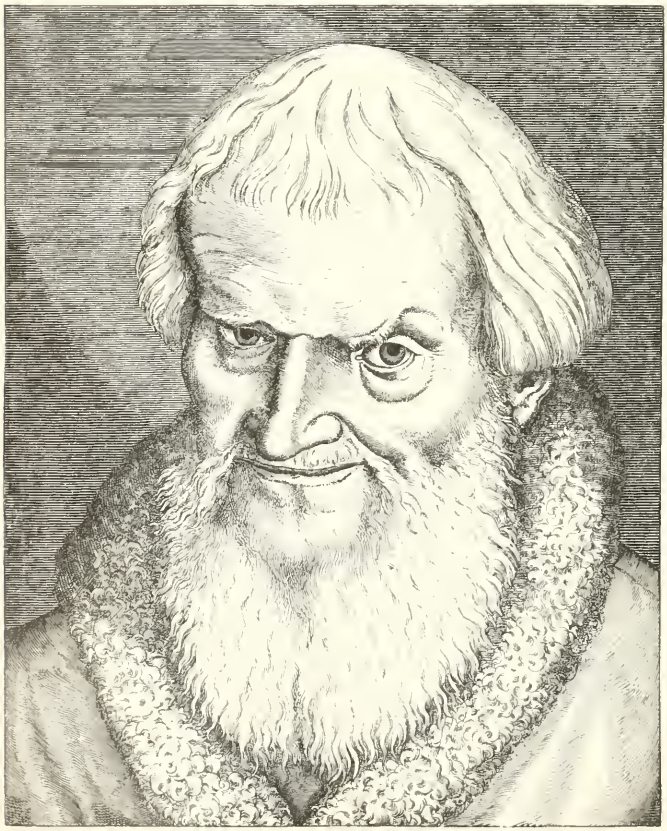


Abb. 599. Hans Sachs.
Kupferstich von Jost Amman vom Jahre 1576.

Ein andrer wackrer Meister jener Zeit war Tobias Stimmer, der in einem

Abb. 600. Greuelthaten der Türken.
Holzschnitt von Jost Amman.

kurzen Leben als Maler und als Zeichner viel Tüchtiges schuf. Er wurde geboren zu Schaffhausen am 7. April 1539, lebte längere Zeit in Frankfurt a. M. und zuletzt in Straßburg, wo er im Jahre 1582 starb. Von seiner Hand rührt die beste heute noch vorhandene Fassadenmalerei der Renaissance her; dieselbe schmückt das Haus zum Ritter in Schaffhausen. Da sehen wir, wie diese Art von Malerei — recht im Gegensatz zu der mittelalterlichen Wandmalerei — ihren Stolz darein setzte, die höchste Körperhaftigkeit zu erreichen, völlig unbekümmert um die Fläche, die bei einer einfachen Hauswand ja auch keine künstlerische Bedeutung hatte; wir sehen unter dem Dach eine gemalte Laubenbrüstung, hinter welcher Leute stehen, und als Mittelpunkt des ganzen farbenprächtigen Schmuckes von Figuren und Zierwerk den Marcus Curtius, der mit kühn verkürztem Roß auf die Straße herabzusprengen scheint. Stimmer genoß großen Ruf als Freskomaler; so wurde er von Markgraf Philipp II. von Baden berufen, um das neuerbaute Schloß zu Baden mit Gemälden zu schmücken; von dieser einst hoch gepriesenen Arbeit ist leider nichts mehr vorhanden. Daß er auch ein tüchtiger Bildnismaler war, bezeugen zwei Bildnisse im Baseler Museum. Als Holzzeichner arbeitete er in Frankfurt für den rührigen Verleger Sigismund Feyerabend, der auch die meisten Ammanschen Sachen herausgab. In Straßburg, wo sich auch zwei Brüder von ihm, der Formschneider Hans Christoph Stimmer und der Glasmaler Abel Stimmer,

Abb. 601. Deutsches Patricierpaar um 1570.
Holzschnitt von Jost Amman.

niedergelassen hatten, beschäftigten ihn verschiedene Verleger, am meisten Bernhard Jobin, der Schwager des Dichters Fischart; Stimmer zeichnete mehreres zu Fischarts Schriften, und dieser wiederum versah Zeichnungen Stimmers mit Versen. Der größte Holzschnitt des Meisters ist dem berühmten Straßburger Armbrustschießen im Jahre 1576 gewidmet; das festliche Treiben bei diesem durch Fischarts „Glückhafft Schiff von Zürich" unsterblich gewordenen Ereignis wird uns durch das Blatt in anschaulicher Übersicht vorgeführt. Mit welcher schlichten Wahrheit er Zeitereignisse zu schildern wußte, zeigt uns auch ein fliegendes Blatt von 1571, welches die Audienz Maximilians II. zu Speier darstellt (Abb. 604). Zu seinen besten Werken gehören die trefflichen, äußerst

Abb. 602. Sauhatz im abgesteckten Revier.

Holzschnitt von Jost Amman aus dessen Jagdbuch von 1560, Frankfurt a. M. bei Joh. Sigism. Feyerabend.

geschmackvoll ausgeführten Blätter, welche die zehn Altersstufen des Mannes und des Weibes zum Gegenstand haben (Abb. 605). Wo er nicht unmittelbar aus dem Leben schöpfte, bei Darstellungen aus der römischen und biblischen Geschichte, vermochte er nicht immer mit gleichem Glück das gekünstelte Wesen zu vermeiden, das aus dem Einfluß der italienischen Kunst auf die deutsche hervorging; namentlich zeigen die nackten Figuren ziemlich stark die welsche Manier. Trotzdem sind auch diese Zeichnungen noch sehr schätzbare späte Blüten der deutschen Renaissance; namentlich die Bibelillustrationen, 170 Bildchen mit reichen Einfassungen, welche zuerst 1576 in Basel erschienen, sind ein von liebenswürdiger Empfindung und echt deutschem Geiste erfülltes, überaus ansprechendes Werk (Abb. 606).

Tobias Stimmer und Jost Amman waren die letzten großen Meister der Holzschnittzeichnung. Nach ihnen hatte der Holzschnitt mehr als zwei Jahrhunderte hindurch überhaupt keine künstlerische Bedeutung mehr. Der Kupferstich übernahm auch die Bücherillustration.

Die technische Behandlung des Kupferstichs gelangte in der Schlußzeit der Renaissance zu großer Vollkommenheit. Nach dem Vorgange niederländischer Stecher ließ man die Strichlagen genau den Formen folgen, man wußte in zartester

Abb. 603. Der Nachrichter.
Holzschnitt von Jost Amman aus dem Kriegsbuch.

Modellierung und feinster Tonabstufung die äußerste Weichheit und die vollste malerische und plastische Wirkung zu erreichen. Aber der künstlerische Geist ließ nach. Die letzten künstlerisch bedeutenden Kupferstecher der deutschen Renaissance gehörten einer aus den Niederlanden eingewanderten Familie an. Das Haupt derselben, Theodor de Bry, war 1528 geboren; 1570 ließ er sich als Kupferstecher und Buchhändler zu Frankfurt nieder, wo er 1598 starb. Die heilige Schrift, die Götterlehre des Altertums, das alltägliche Leben lieferten dem fleißigen Meister die Stoffe; auch Wappen und Zierwerk hat er gestochen und die Werke älterer Meister nachgebildet (Abb. 607). Zwei Söhne, Johann Israel († 1611) und Johann Theodor († 1623), waren seine Nachfolger; von diesen erscheint besonders der letztere noch als ein würdiges Glied der mit ihnen abschließenden Gruppe von Künstlern, die man unter dem Namen der deutschen Kleinmeister zusammenzufassen pflegt.

Während so in Kupferstich und Holzschnitt bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts und darüber hinaus noch ein echt deutscher Kunstgeist lebt, zeigen die Gemälde dieser Zeit der Mehrzahl nach eine vollständige Unterwürfigkeit unter die gleichzeitige italienische Kunst. Venedig, Parma, Rom waren die Orte, wo die deutschen Maler ihre Ausbildung suchten, und es läßt sich nicht leugnen, daß manche dort ganz Tüchtiges lernten. Wenn wir in ihren Werken auch nicht künstlerische Vertiefung finden, so besitzen dieselben doch in der Gefälligkeit der Formen, in dem Reiz der Farbe und in der weichen malerischen Wirkung unbestreitbare Vorzüge. Man braucht in der Belvedere-Galerie zu Wien nur einmal aus dem Saal, in welchem eine Anzahl von Gemälden der Spätrenaissance vereinigt sind, in den daneben liegenden Saal mit Bildern des 19. Jahrhunderts zu treten, um sich durch den Vergleich zu überzeugen, daß Meister wie Bartholomäus Spranger, Johann von Aachen, Johann Rottenhammer, wenn auch nicht gerade als Künstler, so doch als Maler auf einer sehr achtbaren Höhe standen; wenn wir die Bilder nach dem malerischen Gesamteindruck, nach dem

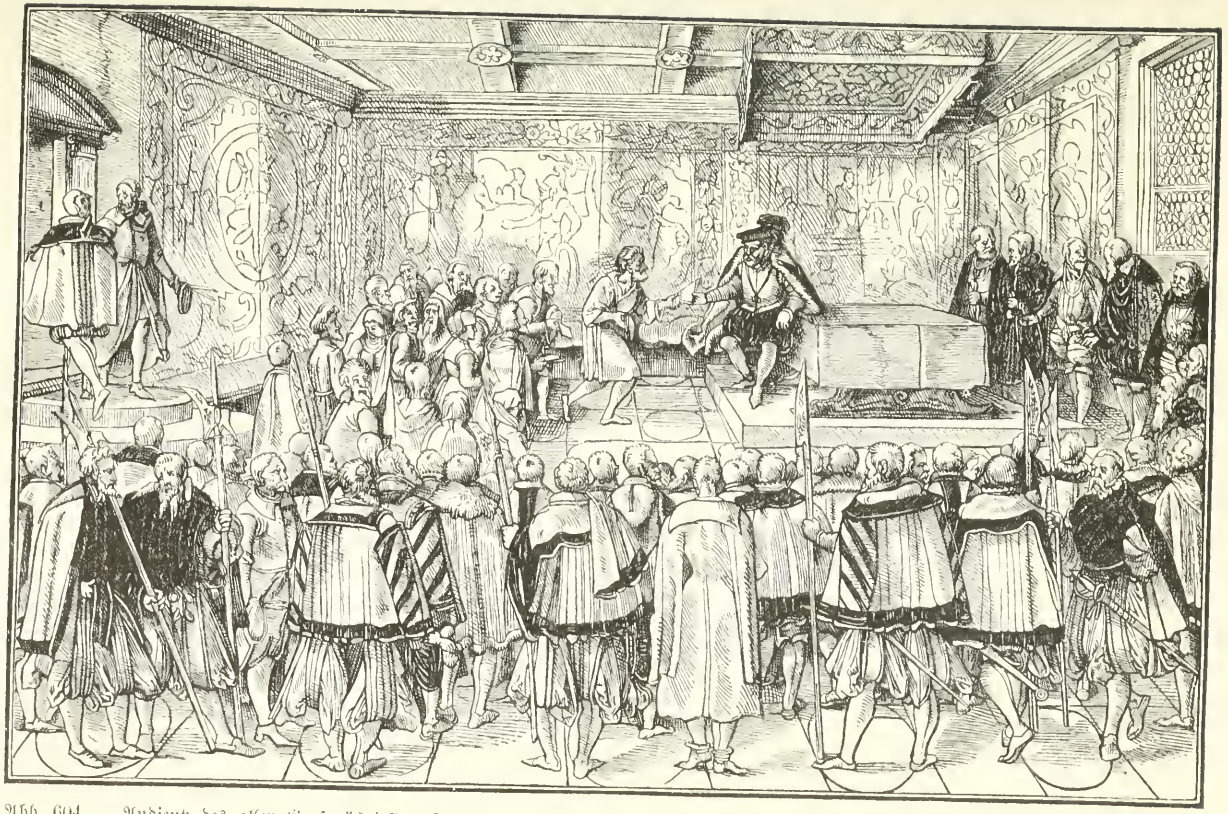


Abb. 604. „Audientz des aller Großmächtigsten Durchleuchtigsten Vnüberwindlichsten Römischen Keysers Maximilians des Anderen unsers allergnädigsten Herren wie die durch ihr Maiestät zu Speyr auff dem Reychstag ist gehalten worden. Im Jar 1570."

Holzschnitt eines fliegenden Blattes (Lobgedicht auf Maximilian II.) von Tobias Stimmer.

Abb. 605. Kind und Jungfrau.

Aus Tobias Stimmers Holzschnittfolge: Die Lebensstufen des Weibes und des Mannes.

auf das Auge ausgeübten Reiz beurteilen, so fällt der Vergleich im allgemeinen sehr entschieden zu ihren Gunsten aus. Viel mehr als äußerlichen sinnlichen Reiz verlangte jene Zeit auch nicht von der Malerei; als heiterschöne Schmuckstücke sollten die Gemälde in den Gemächern der Vornehmen prangen, als eine Zierde, die mit dem Prunk der übrigen Ausstattung ebensowohl übereinstimmte wie mit der Üppigkeit des genußfrohen Lebens, das in diesen Räumen waltete. Auch die Maler waren Kinder ihrer Zeit, und wir dürfen uns nicht darüber wundern, daß ihnen sinnlich reizende Darstellungen besser gelangen als ernste, namentlich religiöse Werke. Die Kirchenbilder der Spätrenaissance bieten wirklich nicht viel Erfreuliches, da hier die äußerliche Formvollendung unmöglich für den Mangel an wahrer Empfindung entschädigen kann. Wir vermissen gar sehr die Innerlichkeit in diesen Zusammenhäufungen von Figuren mit gemachtem Ausdruck und gekünstelter Stellung; wir sehen Gelerntes anstatt des in der Tiefe der Künstlerseele Erlebten, — die Bilder haben mit einem Wort keine Seele, darum lassen sie uns kalt, auch wenn sie mit noch so geschickt angewendeten Kunstregeln prangen. Jene Zeit aber ließ sich auch in kirchlichen Kunstwerken eine prunkende Äußerlichkeit gern genügen, und damals wurde ein Maler wie Christoph Schwarz, der unter anderm für die Michaelskirche zu München ein großes Altargemälde mit dem Sturz Lucifers malte, aus voller Überzeugung als „der deutsche Rafael“ gefeiert, obgleich seine manieristische Auffassung von der Geistesfülle des großen Meisters aus Urbino unendlich weit entfernt war.

Christoph Schwarz machte seine Studien hauptsächlich zu Venedig und er trat in die Geleise der Nachfolger Tizians. Er lebte in München, wo er wahrscheinlich auch zu Hause war, in hohen Ehren, von seinen Zeitgenossen und von sich selbst bewundert, als Hofmaler Herzog Wilhelms V. (1579—98).

Auch der fleißige Johann Rottenhammer, geboren zu München 1564, gestorben 1623, der seine Bilder religiösen und mythologischen Inhalts meistens in kleinen Verhältnissen ausführte, schloß sich der venezianischen Schule an. Ein umfangreiches Werk zusammenhängender Malerei hat sich von ihm erhalten in den kürzlich unter der Tünche

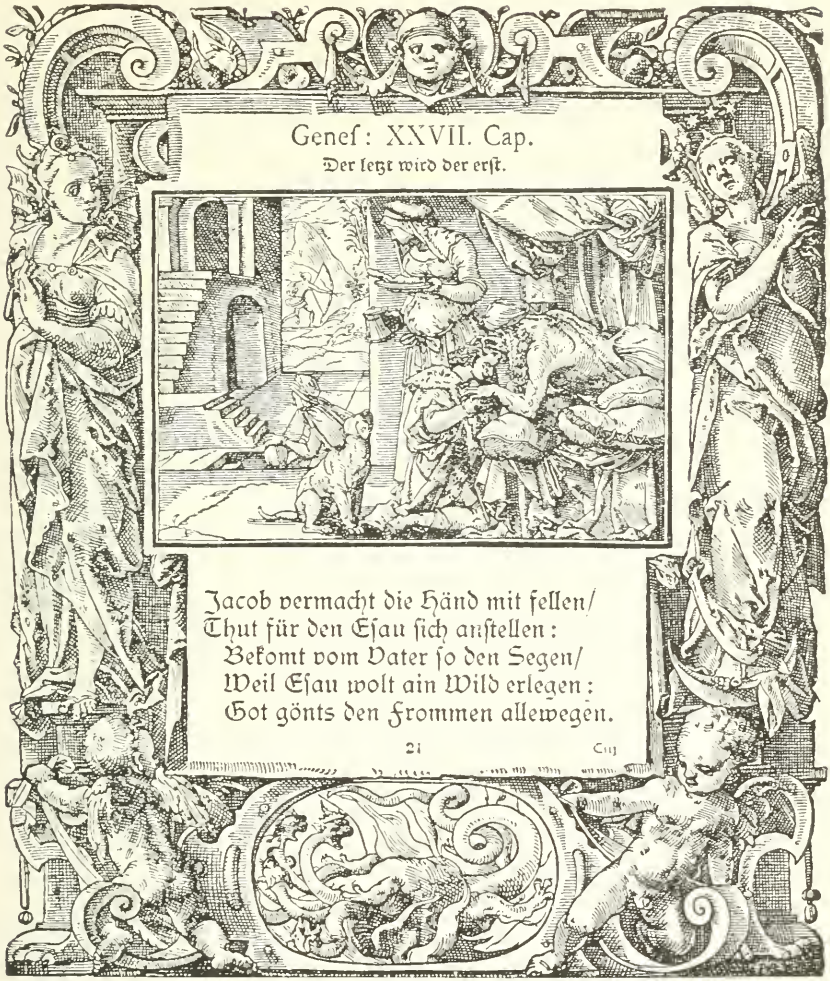


Abb. 606. Eine Seite aus Stimmers Holzschnittbibel.
(Basel, bei Thoma Gwarin 1576.)

entdeckten Gewölbemalereien der fürstlichen Schloßkapelle zu Bückeburg; da breitet sich über alle Felder ein bunt zusammengesetztes Zierwerk in üppiger Formenfülle und in blühender Farbenpracht aus, belebt durch weibliche Gestalten in leichten, zart gefärbten Gewändern welche Engel und Tugenden darstellen; in der trefflichen und vorsichtigen Wiederherstellung, die diesem eigenartigen Werke zu teil geworden ist, bildet dasselbe, wenngleich es in den Figuren den Manierismus und im Zierwerk die Verwilderung zeigt, einen herrlichen Schmuck des Raumes (Abb. 608).

Bartholomäus Spranger war, wie so manche der damals in Deutschland tonangebenden Meister, seiner Abstammung nach ein Niederländer. Er war zu Antwerpen im Jahre 1546 geboren, studierte in Mailand, Parma und zuletzt in Rom, wo er sich längere Zeit aufhielt,

Abb. 607. Soldatenabschied.
Kupferstich von Theodor de Bry (nach Jost Amman).

und folgte 1575 einem Rufe Maximilians II. an den Hof zu Wien. Unter Rudolf II., der ihm persönlich sehr zugethan war und ihn 1595 in den Adelstand erhob, siedelte er nach Prag über, wo er 1625 starb. Spranger war zu seiner Zeit der gefeiertste Maler in Deutschland. Dem heutigen Beschauer fällt es zwar schwer, sich für seine Bilder, meistens mythologische Darstellungen, in denen die Schönheit des Frauenleibes die Hauptrolle spielt, besonders zu erwärmen; aber die Gefälligkeit der Formengebung, die Feinheit und Weichheit der Farbenstimmung dieser ganz im Sinne der damaligen italienischen Kunst gedachten und gemalten Werke, und ebenso die blendende Geschicklichkeit, mit der dieselben gemacht sind, dürfen wir doch nicht unterschätzen. Auch Sprangers Bildnisse sind ganz tüchtig; man darf sie nur nicht mit den Meisterwerken aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts vergleichen wollen.

In ganz ähnlichem Sinne malte Johann von Aachen, ein Kölner von Geburt (geboren 1552, gestorben 1615), der nach langem Aufenthalt in Italien, wo er sich die Malweise der Schule von Parma sowie diejenige der römischen Schule aneignete, zunächst nach München an den kurfürstlichen, dann nach Prag an den kaiserlichen Hof berufen wurde, und außerdem in Augsburg für die Fugger arbeitete. Eine große Lebhaftigkeit im Ausdruck der Augen gibt manchen seiner Bilder etwas eigentümlich Anziehendes.

Höher als die genannten italienisch-deutschen Maler steht in künstlerischer Beziehung der Frankfurter Adam Elzheimer (oder Elshaimer, geboren 1574, gestorben 1620). Auch dieser studierte in Italien, insbesondere in Rom. Aber während er sich die Vorzüge, welche die Italiener in Bezug auf Formengebung und malerisches Geschick besaßen, aneignete, verlor er nicht den offenen Blick für die Natur und hielt sich von Übertreibungen und Geziertheiten frei. Auch in der Wahl der Gegenstände ging er seinen eignen Weg: er schöpfte die Stoffe gleich den übrigen Malern zumeist aus der Mythologie oder aus der Bibel, aber er legte mehr als jene Gewicht auf die Durchbildung der Örtlichkeit, so daß bei ihm die Figuren und der Raum, darin sich dieselben bewegen — mag dies nun ein Innenraum oder eine offene Landschaft sein —, als gleichartige Bestandteile sich zu einem einheitlichen Ganzen verbinden; und ebenso wie auf die Raumwirkung legte er auf die Lichtwirkung einen großen Wert, am liebsten malte er Nachtstücke mit Mondschein oder künstlicher Beleuchtung. Seine

Abb. 608. Engel der Gerechtigkeit.

Aus Rottenhammers Wandmalereien am Gewölbe der Schloßkirche zu Bückeburg

äußerst wirkungsvollen, trefflich gezeichneten und mit einer fast peinlichen Sorgfalt gemalten Bildchen, die man in den großen Sammlungen wegen ihres sehr kleinen Maßstabes leicht übersieht, verdienen der Mehrzahl nach eine eingehende und liebevolle Betrachtung; als eins der vorzüglichsten mag die in der Münchener Pinakothek befindliche prächtige Mondscheinlandschaft mit der Flucht nach Ägypten besonders erwähnt werden. Das Leben des fleißigen und gewissenhaften Meisters verlief nicht, wie das der vorgenannten Hofmaler in Glanz und Ehren und Lebensgenuß; er geriet in Not und Armut und soll im Schuldturm gestorben sein.

Wenn auch die Spätzeit der Renaissance weder in der Malerei noch in der Bildnerkunst so außergewöhnliche und großartige Erscheinungen hervorgebracht hat, daß sie sich mit den Schöpfungen der großen Meister der Blütezeit auch nur entfernt vergleichen ließen, so würde es doch eine Ungerechtigkeit sein, dieselbe schlechtweg als eine Zeit des Verfalles der deutschen Kunst zu bezeichnen. Auch die verwandte niederländische Kunst mußte die Nachahmung der Italiener als eine Übergangsstufe überschreiten, um dann zur Natur zurückzukehren und zur frischesten nationalen Entwickelung zu gelangen. Der deutschen Kunst aber wurde der Lebensfaden abgeschnitten durch das namenlose Elend und die unerhörten Greuel des Kriegs, der Deutschland dreißig Jahre lang zum Tummelplatz eigner und fremder Heere machte, der die Bewohnerschaft Deutschlands um volle drei Viertel ihres Bestandes verringerte und Volkskraft, Wohlstand und Selbstbewußtsein auf viele Menschenalter hinaus vernichtete.

Abb. 609. Zierleiste (Holzschnitt) aus der bei M. Merian erschienenen Historischen Chronik.

V. Die späteren Stilwandlungen der neuzeitlichen Kunst.

1. Das Zeitalter des dreißigjährigen Kriegs.

Abb. 610. Holzschnittbuchstabe aus Merian, Historische Chronik.

Was uns in der Bau- und Zierkunst der späteren Renaissance im Gegensatz zu der früheren im allgemeinen auffällt, das Überhandnehmen einer willkürlich-seltsamen und überladenen Formengebung, das ging schließlich so weit, daß es dem gesamten Kunstwesen ein verändertes Ansehen gab. Man pflegt jene auffallenden Formen, denen bei aller Mannigfaltigkeit das gemeinsam ist, daß sie nicht aus gleichsam naturgemäßen künstlerischen Gesetzen, sondern aus übermütiger Laune der Künstler hervorgegangen zu sein scheinen, „barock" zu nennen, mit einem Worte zweifelhafter Herkunft, das später in übertragenem Sinne die Bedeutung des Verschrobenen und Sonderbaren überhaupt angenommen hat. Die Bezeichnung Barockstil hat sich eingebürgert für eine Kunstweise, die eigentlich nur eine Ausartung der Renaissance ist, die sich zu dieser verhält etwa wie die Gotik vom Ende des 15. Jahrhunderts zu der Gotik der Blütezeit; nur daß der Unterschied insofern stärker hervortritt, als die Einheitlichkeit der architektonischen Gesetze fehlt, durch welche die verschiedenen Zeitabschnitte des gotischen Stils aufs bestimmteste untereinander verbunden sind. Die Barockkunst ähnelt in mehreren Beziehungen der spätesten Gotik: hier wie dort sind die eigentlichen Architekturformen häufig ganz kahl und nüchtern, aber das Zierwerk wuchert überüppig in ungebändigter Fülle und erstrebt und erreicht die höchste malerische Wirkung; die Figuren, die einen wichtigen Bestandteil des Schmuckes bilden, bedürfen wieder, um in dem Formengedränge wirkungsvoll hervorzutreten, des gewaltsamen Mittels eines Wustes von wildbewegten unnatürlichen Faltenmassen. Die Barockfiguren gehen aber noch weiter als die

spätgotischen, indem sie auch in den Stellungen durch starke und gespreizte Bewegtheit dem Drange nach mächtiger Wirkung nachgeben. Man möchte von einem Lärm der Formen sprechen, in dem sich die Figuren durch eine angestrengte Gebärdensprache bemerklich zu machen suchen.

Mit den ausgeprägten Eigentümlichkeiten eines mehr oder weniger einheitlichen Stils kam das Barockwesen erst nach dem dreißigjährigen Krieg vom Auslande her nach Deutschland. Doch ist es gebräuchlich, die Barockzeit vom Ausbruch des Kriegs an zu rechnen.

Selbstverständlich brach die Kunstthätigkeit nicht sofort mit dem Beginne der kriegerischen Ereignisse ab; sie erstarb erst allmählich infolge der allgemeinen Ausbreitung, der langen Dauer und der Fürchterlichkeit dieses grauenhaftesten aller Kriege. Während der ersten Hälfte desselben und teilweise sogar länger, hatten die Künste noch viel zu thun im Dienste einer aufs höchste gesteigerten Prunksucht, und dabei ging aus dem Bestreben nach äußerster Prachtentfaltung und noch nie dagewesenen wirkungsvollen Neuerungen ein barockes Wesen hervor. Eine bestimmte Stilgrenze läßt sich hier natürlicherweise nicht ziehen. Während manche Werke der Bau- und Zierkunst, die während des Kriegs entstanden sind, und selbst einzelne, die erst nach demselben ausgeführt wurden, noch in ausgesprochener Weise das Renaissance-Gepräge tragen, könnte man anderseits zahlreiche Werke, die dem Beginne des 17. Jahrhunderts angehören, wohl schon als barock bezeichnen (Abb. 611).

Dieser Barockgeschmack, der aus der deutschen Renaissance gewissermaßen durch ein Überwuchern der Kraft nach außen hervorgegangen ist, dadurch daß alles sozusagen um so mehr in die Formen schließt, je weniger in geistiger Vertiefung gearbeitet wird, tritt uns besonders anschaulich in größeren Zierwerken entgegen, an denen Architektur, Bildnerei und Malerei zusammenwirken. Namentlich sind es Grabmäler — ein Gegenstand des denkbar höchsten Aufwandes gerade in dieser Zeit —, an denen sich die Lust am übermütig Prunkhaften mit wahrer Ausgelassenheit entfaltet hat. Da bauen sich mannigfaltige Säulengeschosse empor, die verschiedenartiges Bildwerk einschließen — Bildnisse, sinnbildliche Figuren, größere religiöse Darstellungen — von seltsam zerschnittenen Giebelaufsätzen bekrönt, getragen und umrankt von vielgestaltigem Zierwerk, in das sich Engelknaben und andre Figuren, Wappen, Masken und Totenköpfe mischen. Die Grundlage der Verzierungen bildet das Band- und Kartuschenwerk; aber dasselbe erscheint jetzt weniger als eine Art von Beschlag, es hat vielmehr selbständigen Körper angenommen, seine schneckenförmig aufgerollten Enden treten mächtig ins Freie, stilisierte und naturähnliche Pflanzenformen, hier und dort auch lächelnde Engelköpfchen oder groteske Fratzen wachsen aus den Rollen hervor. Überall zeigt sich die Freude am Ungewöhnlichen und am lebhaft Bewegten, Ruhe und Gesetz werden verschmäht; die Schneckenrollen scheinen sich gegenseitig zu schieben und zu drücken, daß sie bald vorwärts bald rückwärts ausweichen müssen, häufig erscheinen sie zusammengedrückt, als ob sie einer auf ihnen ruhenden Last nicht gewachsen wären, oder in die Länge ge-

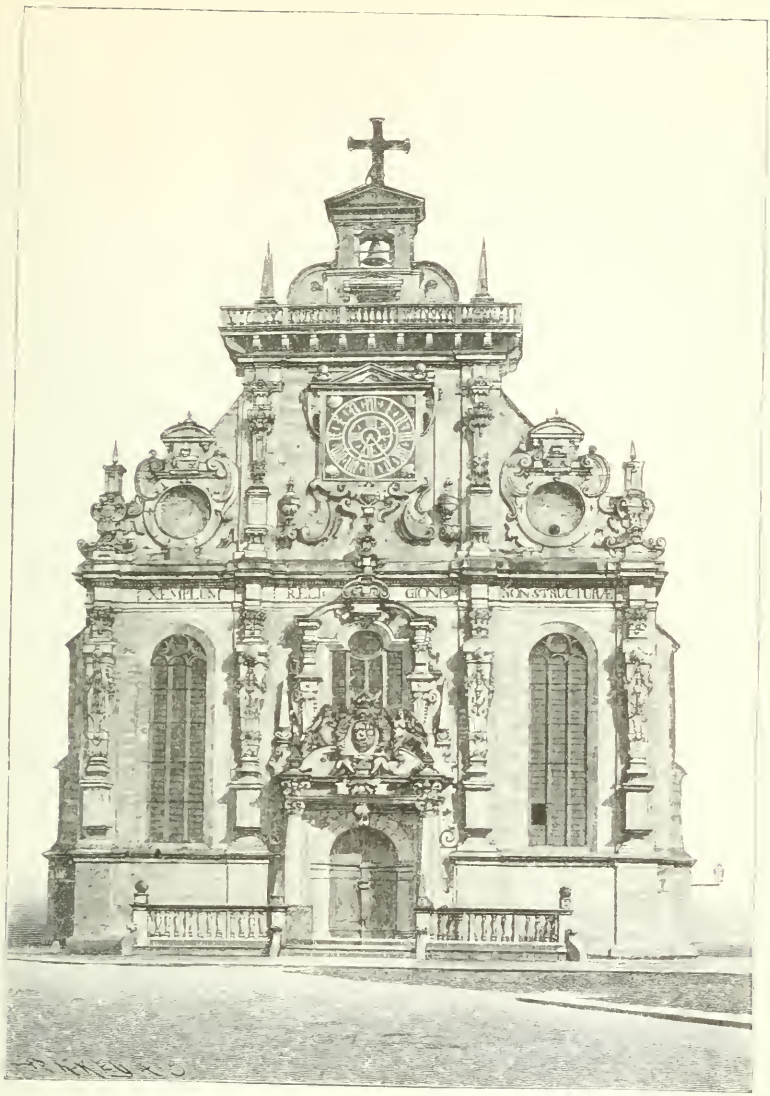


Abb. 611. Kirche zu Bückeburg, vollendet im Jahre 1613.
Beispiel barocker Spätrenaissance.

zogen, als hätte man sie mit Anstrengung an ihren Platz gespannt; die Säulenschäfte nehmen bisweilen eine gewundene Gestalt an; die Abschlußgiebel setzen sich mitunter ganz aus wunderlichem Rollenwerk zusammen; wo etwa eine Inschrift eine ruhige Fläche erfordert, da wird diese wenigstens durch eine aus krummen und geraden Linien zusammengesetzte Einrahmung in den allgemeinen

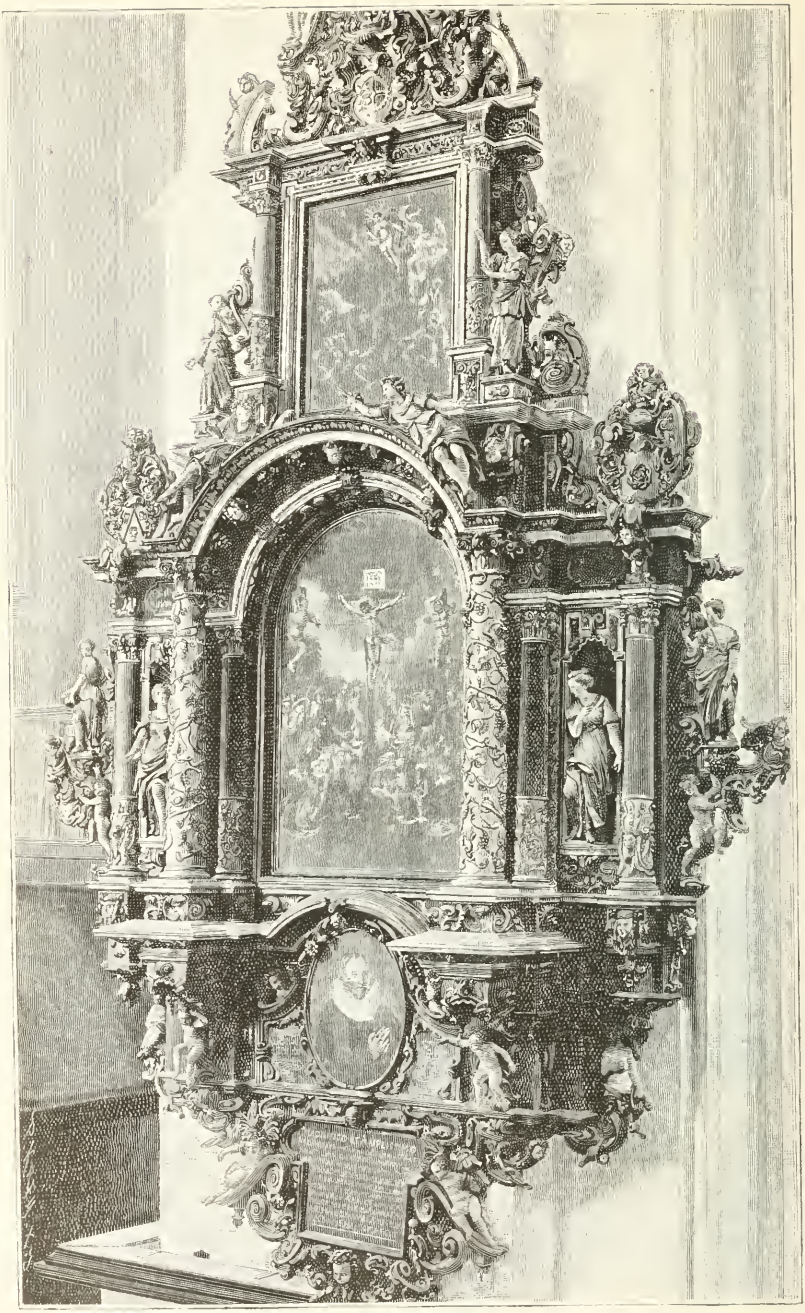


Abb. 612. Grabmal des Rechtsgelehrten Moller († 1634) in der Marienkirche zu Lübeck.

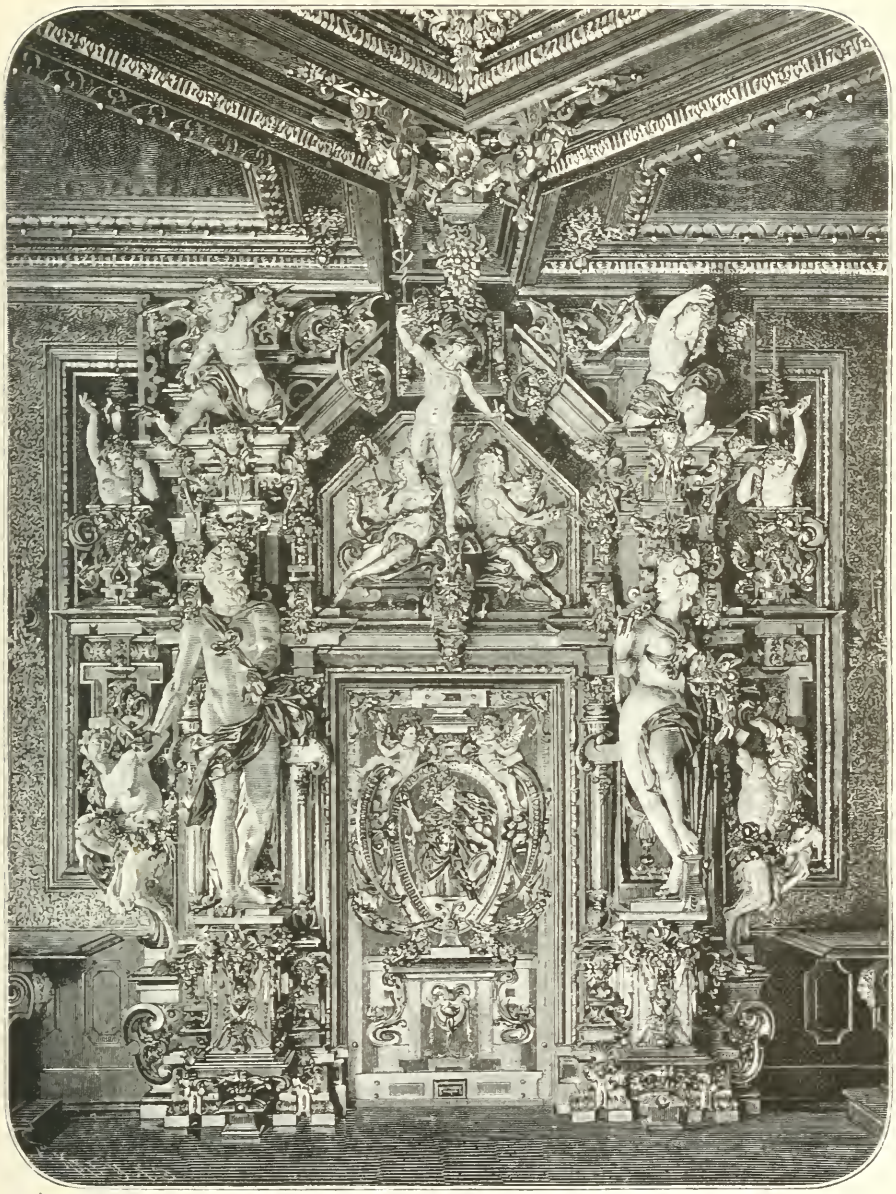


Abb. 613. Saalthür im fürstlichen Schloß zu Bückeburg.

Formentaumel hineingezogen; höchstens die eingelassenen Gemälde werden durch einfache Einfassungslinien, die das Auge beruhigen, bedeutsam hervorgehoben. Der Mehrzahl nach wirken derartige Werke gleichsam betäubend auf den Be-

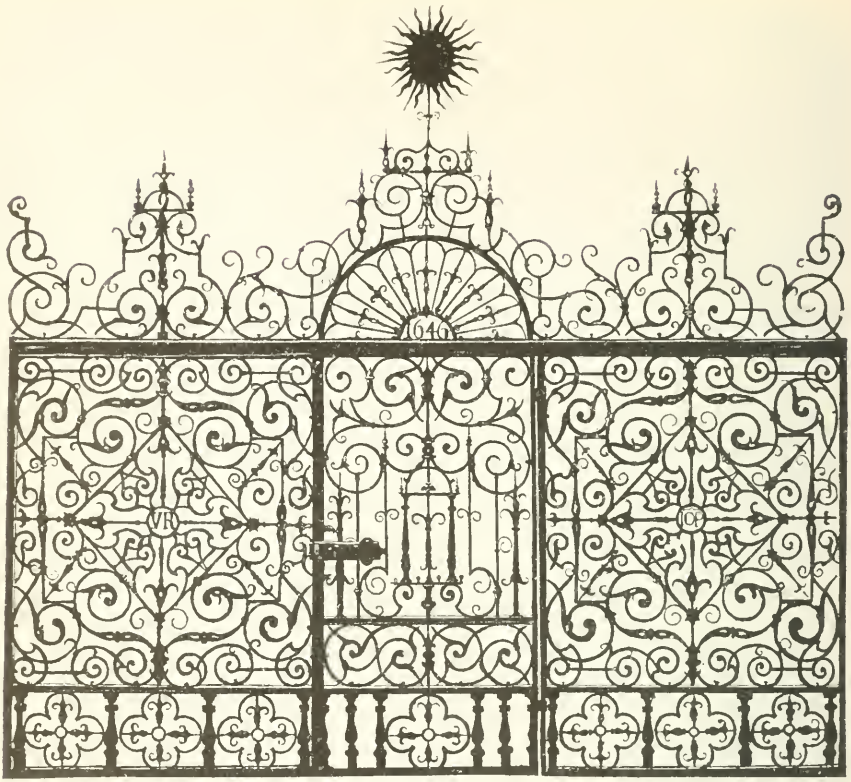


Abb. 614. Eisengitter (Abschluß einer Kapelle) von 1646 im Münster zu Konstanz.

schauer; der Blick sucht in dem verwirrenden Gewühl vergeblich nach einem Punkt, wo er sich anheften kann, man vermag sich unter der Menge von Formen nicht zurecht zu finden. Doch gibt es auch solche unter ihnen, bei denen ein kraftvoll durchgehendes Gerüst das Ganze gliedert und eine Übersicht über den Reichtum gestattet; da wird denn wohl der Eindruck einer wahrhaft großartigen Pracht erreicht; und indem wir dazu gelangen, das Einzelne zu betrachten, gewahren wir neben vielem Sonderbaren und Verschrobenen auch manches wirklich Schöne (Abb. 612). Eines aber ist dieser Zeit unter allen Umständen unmöglich: die Wiedergabe einer schlichten liebenswürdigen Anmut.

Als eine ganz vereinzelte Ausnahme von dieser letzteren Regel ist ein äußerst ansprechendes Bildwerk zu erwähnen, in dem sich noch auffallend spät ein Sinn für reine Anmut offenbart. Das ist das im Jahre 1658 durch einen Meister Johannes Lenz verfertigte Grabmal der heiligen Ursula in der auf ihren Namen geweihten Kirche zu Köln, mit der lieblichen Gestalt der jugendlichen Heiligen, die, in Alabaster ausgeführt, wie im friedlichen Schlummer auf einem schwarzen Marmorsarkophage ruht. Die milde Holdseligkeit dieses Heiligenbildes hat in dieser Zeit etwas geradezu Befremdliches.

Ähnliche Erscheinungen wie die Grabmäler und verwandte Werke zeigen uns die Zimmereinrichtungen. Das geschnitzte Holzwerk der Wände und Decken wie der Möbel, die Marmorkamine, die Kachelöfen, die Stuckarbeiten, die farbenreichen Figurenteppiche, die goldgepreßten Ledertapeten, die großgemusterten Polsterbezüge der Sessel, kurz alles was ein auf die Spitze getriebener Aufwand zur Ausschmückung von Fest- und Wohnräumen zusammenbrachte, alles das bewegte sich in strotzenden übervollen Formen und wirkte zusammen zur Herstellung einer förmlich berauschenden Pracht. Wem es noch vergönnt war, in den wilden Zeitläuften sein Leben in Wohlstand zu genießen, der that es mit vollen Zügen. Dieses verschwenderische Genießen, dieses Ausnutzen des Gegebenen in einer Zeit voll unberechenbarer Wechselfälle, spiegelt sich wieder in dem sozusagen aufgeregten Prunk, der die Gemächer ausstattete und das ganze Kunsthandwerk beherrschte. So erklärt es sich auch, daß selbst in den schrecklichsten Zeitverhältnissen, als die hohe Kunst in Deutschland gänzlich zu Grunde ging, das Kunsthandwerk nicht so vollständig versank, sondern immerhin einen ansehnlichen Rest seiner gediegenen Überlieferungen in ruhigere Zeiten hinüberrettete.

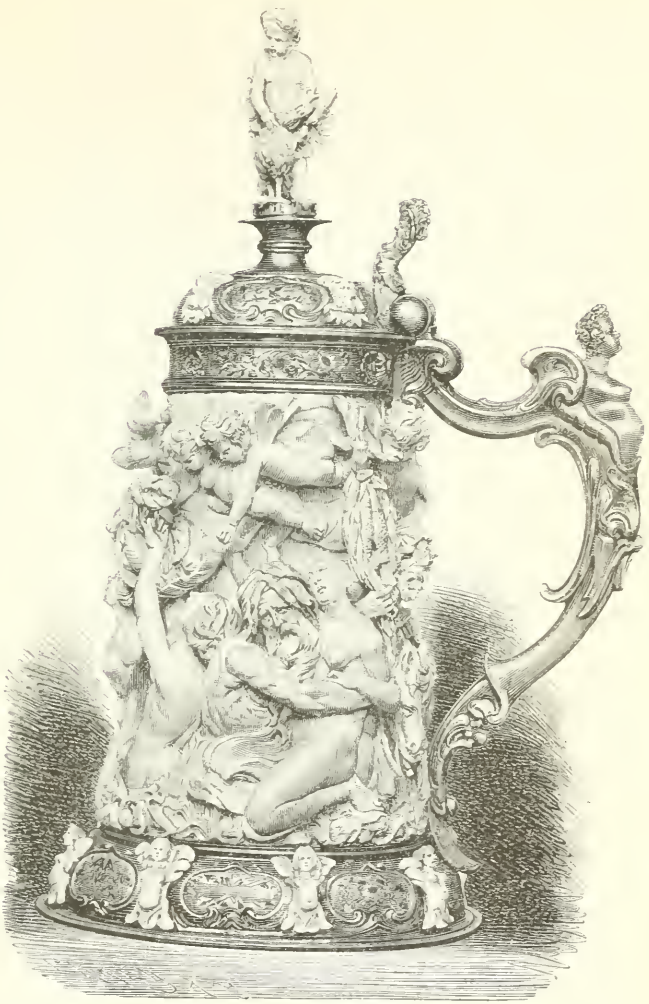


Abb. 615. Humpen aus Elfenbein und Silber (mittlere Zeit des 17. Jahrh.). In der Rothschildschen Sammlung zu Frankfurt a. M.

Abb. 616. Christi Auferstehung.
Buchsbaumschnitzerei (mittlere Zeit des 17. Jahrh.) in der Beckerschen Sammlung zu Gelnhausen.

Als ein sehr sehenswertes Beispiel einer fast unversehrt erhaltenen Innenausschmückung eines vornehmen Wohnhauses aus der Kriegszeit sei das jetzige Gemeindehaus zu Näfels in der Schweiz (erbaut im Jahre 1646) erwähnt. — Von dem glänzenden Prunk, der bei der Ausstattung fürstlicher Gemächer entfaltet wurde, mag die prächtige Thür eines Saals im fürstlich lippischen Residenzschloß zu Bückeburg eine Vorstellung geben (Abb. 613).

Von der im Handwerk selbst in der letzten Zeit des Kriegs noch lebenden Kunstfertigkeit gibt das in Abb. 614 vorgeführte schmiedeeiserne Gitter aus dem Dom zu Konstanz ein schönes Beispiel.

Am glücklichsten behauptete sich die Goldschmiedekunst und die mehr oder weniger mit ihr zusammenhängende Kleinbildnerei jeglicher Art andauernd auf der alten Höhe. Die Vornehmen mochten jene zierlichen Prunkstücke, welche die gastlichen Tafeln schmückten und die wohlverwahrten „Kunstkammern" bereicherten, nicht entbehren. Wie groß auch während der Kriegsnot die Liebhaberei am Sammeln von künstlerischen Kostbarkeiten war, mag der Umstand beweisen, daß Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen (1611—1656) außer zahlreichen andern Wertgegenständen allein für 2300 Gulden Elfenbeinarbeiten für seine Kunstkammer erwarb. Dresden wurde unter diesem Fürsten denn auch ein Hauptsitz der bildnerischen Kleinkunst. Glücklicherweise ging hier sowohl wie an den alten Hauptstätten dieses Kunstbetriebs, Augsburg und Nürnberg, der Kriegssturm verhältnismäßig gelinde vorüber. So entstanden in diesen und in andern gesicherten Städten fortwährend köstliche kleine Kunstwerke aus Gold und Silber, aus Elfenbein, Bergkristall und mancherlei edlen und unedlen Steinarten, aus feinem Holz und aus andern neu in Mode kommenden Stoffen wie Bernstein und Rhinozeroshorn — Kunstwerke, die sich würdig und ebenbürtig den gleichartigen Arbeiten der Renaissancezeit anschlossen (Abb. 615 u. 616).

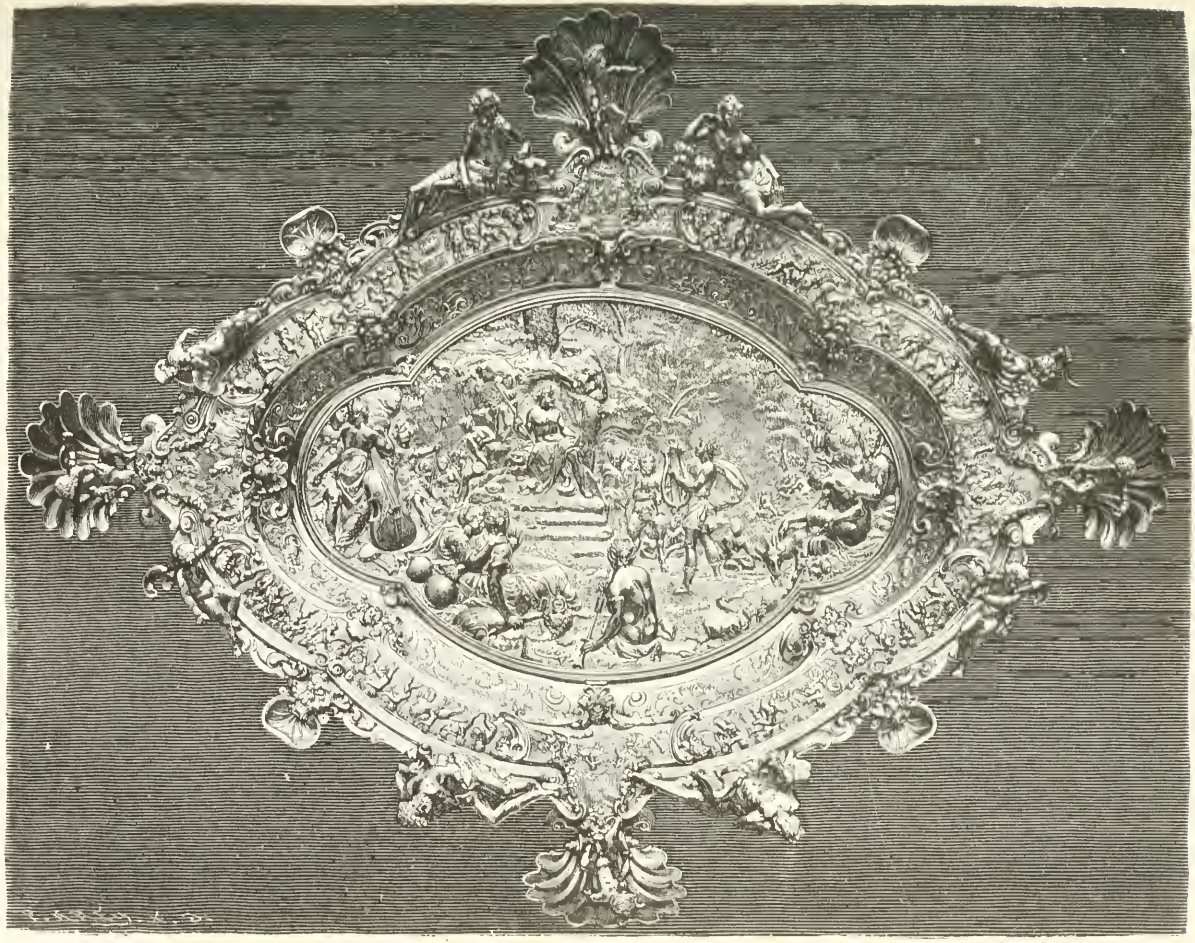


Abb. 617. Rosenwasserbecken aus vergoldetem Silber, verfertigt von Daniel Kellerthaler im Jahre 1629.
Im Grünen Gewölbe zu Dresden.

Abb. 618. Christian IV., König von Dänemark.
Kupferstichbildnis von Kilian um 1625.

Auch der Schmuck der Waffen bot der Kunst andauernd ein glänzendes Feld; noch kleideten sich die Befehlshaber in kunstreiche Eisenharnische, wenngleich sich im Verlaufe des Kriegs immer mehr die Unzulänglichkeit dieses

Abb. 619. Der Weiber Aufruhr zu Delft.
Kupferstich aus der von M. Merian herausgegebenen und illustrierten Historischen Chronik.

Schutzes gegenüber den vervollkommneten Feuerwaffen herausstellte; Degengriffe und Beschläge gestalteten sich nach wie vor zu reizvollen Kunstwerken; und die Schießwaffen selbst wurden mitunter mit Elfenbeineinlagen, Schnitzereien und sonstigen Verzierungen so reich und kostbar geschmückt, daß man wohl annehmen muß, daß solche Prachtstücke von vornherein mehr dazu bestimmt waren, in der Rüstkammer eines fürstlichen Sammlers zu prangen, als daß sie ihren blutigen Zwecken gedient hätten.

Wenn wir die herrlichen Schöpfungen der Kleinkunst betrachten, die sich aus jeder Zeit des 17. Jahrhunderts in beträchtlicher Zahl in den großen fürstlichen wie in vielen andern öffentlichen und privaten Sammlungen befinden, und die uns eine Fülle von Schönheit vor Augen führen, mag auch das Ornament gar wunderliche Formen annehmen und in den Bewegungen der Figuren eine überflüssige Gewaltsamkeit liegen: so drängt sich unwillkürlich der freilich unfruchtbare Gedanke auf, welche herrlichen Erscheinungen wohl die große Kunst Deutschlands noch hätte hervorbringen können, wenn es auch ihr vergönnt gewesen wäre, mit der Renaissance in ununterbrochenem Zusammenhang zu bleiben.

Eine sehr stattliche Menge von vorzüglich ausgezeichneten Kleinbildnereien aus der Kriegszeit besitzt die Ambraser Sammlung; es befinden sich Werke darunter, die den Meisterschöpfungen des 16. Jahrhunderts in jeder Beziehung gleichwertig sind. Vier

Abb. 620. Gustav Adolfs Tod bei Lützen.
Aus dem Theatrum Europaeum.

ganz kleine, in Elfenbein geschnitzte mythologische Bildwerke Augsburgischer Arbeit (Diana und Kallisto, Mars und Venus, Götterversammlung, Boreas und Orithyia) mögen besonders hervorgehoben werden; eine in dem nämlichen Schrank mit diesen aufgestellte Folge von zwölf größeren Elfenbeintafeln mit dem Namen des Verfertigers Ignaz Bendel und der Jahreszahl 1684 bekunden, daß bis in diese späte Zeit eine ununterbrochene Überlieferung des guten Geschmacks bestand. Auch eine Anzahl großer Elfenbeinschüsseln, die mit Jagddarstellungen geschmückt sind, und von denen eine die Jahreszahl 1671 trägt, sowie die Jagdgewehre Kaiser Ferdinands III. (mit den Jahreszahlen 1647 und 1648) und eine Anzahl andrer mannigfaltig und prachtvoll verzierter Gewehre aus derselben Zeit verdienen besondere Erwähnung. Die Nürnberger Kunst ist in dieser Sammlung durch treffliche, stark erhaben geschnittene Bildwerke in Kelheimer Stein mit Darstellungen aus der Geschichte Johannes des Täufers glänzend vertreten, Arbeiten des Bildhauers Georg Schweigger aus den Jahren 1644 und 1645.

Die reichhaltigste Übersicht über die Goldschmiedekunst dieser Zeit finden wir im Grünen Gewölbe zu Dresden. Hervorzuheben sind hier die Werke von Daniel Kellerthaler, der sehr viel für Johann Georg I. arbeitete, namentlich das reiche prächtige Rosenwasserbecken mit der Darstellung des Wettstreits zwischen Apollo und Pan (Abb. 617), nebst der dazu gehörigen Gießkanne, vom Jahre 1629. Auch die vorzüglichsten Arbeiten in Bergkristall und verwandten Stoffen finden wir in dieser Sammlung; der genannte Kurfürst stellte eigne Hofkünstler an, um „allerhand Sachen an Trinkgeschirren in Edelstein zu schneiden“.

Am tiefsten unter allen Künsten sank die Malerei während des dreißigjährigen Kriegs. Was jetzt noch gemalt wurde, ist des Nennens überhaupt nicht wert. Selbst die Bildnismalerei verkam gänzlich. Wollte ein hoher Herr

sich oder die Seinigen porträtieren lassen, so wendete er sich an die großen Meister der Bildniskunst, welche die glücklicheren Niederlande damals besaßen. Doch gab es wenigstens noch einige deutsche Meister, welche ganz gute Kupferstichbildnisse ausführten; an ihrer Spitze steht die Augsburger Bildnisstecherfamilie Kilian, deren Haupt, Lukas Kilian (geboren 1579, gestorben 1637), seine Lehrzeit freilich noch in einer besseren Zeit durchgemacht hatte (Abb. 618). Im übrigen können wir gerade in den Kupferstichen das reißend schnelle Eintreten des Verfalls in den zeichnenden Künsten deutlich verfolgen, wenn wir die illustrierten Geschichtswerke durchblättern, welche die Künstler- und Buchhändlerfamilie Merian zu Frankfurt am Main nacheinander herausgab.

Abb. 621. Große Nürnberger Denkmünze auf die Friedensfeier.

Unter dem herabschwebenden Friedensgenius umarmen sich Wohlfahrt und Gerechtigkeit, in der Ferne die Stadt Nürnberg. Die Unterschrift enthält als Chronogramm die Jahreszahl 1651. (Städtische Sammlung zu Nürnberg.)

Der Begründer des weltberühmten Merianschen Geschäfts war der Maler und Kupferstecher Matthäus Merian, geboren zu Basel im Jahre 1593. Derselbe arbeitete in Frankfurt, wo er sich nachmals dauernd niederließ, unter Johann Theodor de Bry, mit dessen Tochter er sich vermählte; auch zu Prag, Nancy und Basel war er zeitweilig thätig; er starb im Jahre 1650 zu Schwalbach. Das verdienstlichste Unternehmen des thätigen Mannes war die Herausgabe der „Topographia", eines umfangreichen Werkes mit naturgetreuen Städteansichten in Kupferstich; das Interesse, welches dieses Werk heute noch besitzt, ist freilich mehr ein sachliches als ein künstlerisches. Die Reihe der Geschichtswerke eröffnet J. L. Gottfrieds „Historische Chronika", eine allgemeine Weltgeschichte mit zahlreichen Kupfern. Diese Abbildungen, an denen neben Merian auch andre deutsche und niederländische Zeichner und Stecher arbeiteten, sind zum Teil nach älteren Vorbildern, Kupferstichen, Gemälden und selbst plastischen Arbeiten (z. B. der Raub der Sabinerinnen von Alexander Colin) deutschen, niederländischen und italienischen Ursprungs angefertigt; der größten Mehrzahl nach aber sind sie eigens für den Zweck entworfene Kompositionen. Es sind durchgehends hübsche Bildchen, die man mit Vergnügen betrachtet, die ihren Gegenstand zwar meistens etwas trocken, aber sehr anschaulich und treuherzig erzählen (Abb. 619). Beachtenswert ist die sehr ernsthafte Absicht, den Leser zu belehren, ihm möglichst sachlich richtige Vorstellungen zu geben; die für die „Topographia" gemachten Studien erleichterten die getreue Kennzeichnung der Örtlichkeiten; auf die geschichtliche Treue der Trachten ist so viel Sorgfalt verwendet, wie es bei dem damaligen Stande der Kenntnisse überhaupt nur möglich war; dabei dürfen wir uns allerdings nicht darüber wundern, wenn z. B. die Römer bis weit in das Mittelalter hinein in antiker Rüstung erscheinen, wenn die Deutschen schon zu Marius' und Cäsars Zeiten wie Landsknechte aussehen und die Ritter des Mittelalters Turnierrüstungen des 16. Jahrhunderts tragen: kann man letzteres doch auch auf manchen Bildern sehen, die vor kaum mehr als 30 Jahren entstanden sind! Die wilde Zeit des grauenhaften Kriegs,

3. Pfalzgraf Karl Gustav, schwedischer Generalissimus. 1. Duca d'Amalfi, Fürstl. Gnaden, (Octavio Piccolomini) als Vertreter Röm. Kaiserl. Majestät. 2. Pfalzgraf Karl Ludwig.

Abb. 622. „Aigentliche Abbildung des Fried- und Freudenmahls, welches der Durchlauchtigste Hochgeborne Fürst Reichs Stadt Nürnberg auff dem Rathhaussaal den 25. September Anno 1649 gehalten, und seind die dabei

Nach dem gleichzeitigen Gemälde J. von Sandrarts

Sandrart, der Maler des Bildes.

und Herr, Herr Carl Gustav, Pfalzgrav bey Rhein ꝛc. nach Abhandlung der Präliminartractaten in des heil. sich befundenen Höchst- Hoch- und wohlansehnlichen Herren Gäst in folgender Ordnung gesessen (folgt dieselbe).

gestochen von Wolfgang Kilian in Nürnberg.

während dessen die bis zum Jahre 1619 reichende „Historische Chronika“ verfertigt wurde, spiegelt sich in den Illustrationen derselben einigermaßen wieder: Hinrichtungen, Marterscenen, Greuelthaten sind mit einer Art von grausamer Vorliebe zum Gegenstand genommen. Außer den Kupferstichen besitzt das Buch auch noch hübsche Druckverzierungen in Holzschnitt (Abb. 609 u. 610): Anfangsbuchstaben von jener aus der spätgotischen Schrift entwickelten Form, die wir die deutsche zu nennen beliebten, von Schnörkelzügen umgeben, wie sie die Schreibmeister des 16. Jahrhunderts erfunden hatten; Zierleisten und Vignetten im Barockgeschmack, mit denen kunstlosere Randverzierungen wechseln, die durch gleichmäßige Aneinanderreihung kleiner Arabeskenmuster hergestellt sind und einigermaßen den damals hoch in Mode befindlichen geklöppelten Spitzen gleichen. — Als Fortsetzung dieser Chronik erschien im Verlage des Matthäus Merian und seiner Erben bandweise eine ausführliche Zeitgeschichte unter dem Titel „Theatrum Europaeum“, die bis in das zweite Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, bis zum Eingehen des Merianschen Geschäfts weitergeführt wurde. Da wird denn die Illustrierung von Band zu Band dürftiger und kümmerlicher. Schon die Bilder aus der ersten Zeit des dreißigjährigen Kriegs stehen denjenigen der Historischen Chronika sehr weit nach; ein Blatt wie die Darstellung des Todes Gustav Adolfs (Abb. 620) steht schon ganz vereinzelt da: alles andre ist in Erfindung und Ausführung noch sehr viel weniger künstlerisch. In der Folgezeit steigert sich die Kunstlosigkeit der Abbildungen bis zur äußersten Jämmerlichkeit, nur daß ab und zu noch leidlich gute Porträts dazwischen kommen.

Als der westfälische Friede geschlossen war, da versuchte auch die Kunst dieses Ereignis, an das Deutschland kaum zu glauben vermochte, zu feiern. Sinnbildliche Verherrlichungen des Friedens und seiner Segnungen, Inschriften entsprechenden Inhalts begegnen uns sehr häufig an kunstgewerblichen Gegenständen der verschiedensten Art aus den Jahren 1649 bis 1651. Nichts vermag uns die Empfindungen der Zeit lebhafter zu vergegenwärtigen als die rührenden und in ihrer Schlichtheit wahrhaft großartigen Worte, die auf einem emaillierten Glashumpen von 1649 der allegorischen Friedensdarstellung beigefügt sind:

„Deinen Frieden, deinen Frieden, deinen göttlichen Frieden nimm
ja nit wieder uns, laß denselben gelangen
auf unsere Kinder, laß ihn erben auf unsere Nachkommen.
Kirchen und Schulen sind verstört, erbaue sie.
Freie Künste und Sprachen drohen den Untergang,
bringe sie wieder herfür. Das Land ist verwüstet,
laß es wieder aufkommen. Städt und Dörfer sind geplündert,
hilf ihnen wieder zurecht. Laß die trüben Tage
zum Ende laufen und kröne die Welt mit Glückseligkeit.
Laß uns nit den lieben Frieden mißbrauchen zu Sicherheit, zu Üppigkeit,
zur Gottlosigkeit. Laß uns genießen des Friedens Wohlstand,
der Sicherheit Frucht, der Ruhe Ergetzlichkeit,
daß wir dir dafür danken alle Zeit
und deinen Namen verkündigen mit unserem Munde für und für. Amen.“

Aber wie wenig vermochte die Kunst in ihrer eignen Sprache solchen Empfindungen Ausdruck zu verleihen! Sicherlich hat der Nürnberger Stempelschneider, der die große Friedensdenkmünze (Abb. 621) verfertigte, ebensoviel gefühlt wie der Verfasser jener Inschrift; aber wie matt ist die Einkleidung dieser Gefühle in Formen ausgefallen! Die Stadt Nürnberg, in deren

Rathaussaal der endgültige Abschluß der Friedensverhandlungen erfolgte, ließ zum Andenken daran auch ein großes Gemälde ausführen, eine Abbildung des Festmahles, zu dem sich die Mitglieder des „Friedensexekutionsregresses", die Vertreter des römischen Reichs und seiner Glieder, Schwedens, Frankreichs und der übrigen beteiligten Staaten, am 25. September 1649 vereinigten (Abb. 622). Der Maler dieses Bildes, welches 47 Porträts enthält, war Joachim von Sandrart, der voll Selbstgefühl sein eignes Bild neben denjenigen der hohen Herren angebracht hat, wie er in gewählter Kavalierskleidung und mit vornehm stolzer Miene dasitzt, um die Anwesenden in sein Zeichenbuch einzutragen. Der Nachwelt ist Sandrarts Namen mehr durch seine Kunst- und Künstlergeschichte „Teutsche Academie" als durch seine Kunstschöpfungen im Gedächtnis geblieben. Damals aber galt er für den ersten Maler Deutschlands; man begrüßte in ihm den Wiederbringer der während des Kriegs entflohenen Kunst. Das Bild des Friedensmahles ward insbesondere gepriesen als „das herrlichste Werk, so damals aus seinem Pinsel geflossen". Wenn man sich daraufhin das fade Gemälde ansieht, so muß man gestehen, daß die Heimat Albrecht Dürers bescheiden geworden war in ihren Ansprüchen an die Malerkunst.

Joachim von Sandrart war geboren 1606 zu Frankfurt am Main. Zeitweilig arbeitete er daselbst für Matthäus Merian; so ist das allegorische Titelbild der historischen Chronik seine Erfindung. Er machte weite Reisen durch verschiedene Länder Europas, um sich in seiner Kunst zu vervollkommnen, behielt aber stets eine außerordentliche Oberflächlichkeit, so sehr er auch in gemachter Lebhaftigkeit des Ausdrucks arbeitete. Als Bildnismaler war er wegen seiner Handfertigkeit geschätzt; er malte manchmal zwei Porträts an einem Tage. Die von ihm abgebildeten Kavaliere sehen alle recht vornehm aus, das ist aber auch alles, was sich zum Lobe dieser Bildnisse sagen läßt. Er gründete 1662 in Nürnberg die erste deutsche Akademie, eine Künstlervereinigung, wie solche in Italien schon lange bestanden, welche angehende Künstler zu gemeinschaftlichem Unterricht versammelte. Sein hiernach benanntes Werk „Teutsche Academie", das in den Jahren 1675—79 erschien, ist ein wohlgemeintes Lehrbuch und unterscheidet sich von früheren derartigen Werken wesentlich dadurch, daß es außer den Kunstregeln auch Kunstgeschichte — oder vielmehr anekdotisch gewürzte Nachrichten über berühmte Künstler des Altertums und der Renaissance — enthält. Das aus zwei starken Bänden bestehende Buch, das sich mehr als ein Jahrhundert lang uneingeschränkten Ansehens erfreute, ist sehr reich ausgestattet. In die holzgeschnittenen Anfangsbuchstaben sind gelegentlich kleine Bildchen eingeflochten, welche zum Text in Beziehung stehen; so sind Kriegsgreuel dargestellt in dem Anfangsbuchstaben eines Abschnitts, der mit der Schilderung der verderblichen Einflüsse des dreißigjährigen Kriegs auf die Künste beginnt; den Anfang einer Abhandlung über den planmäßigen Kunstunterricht schmückt ein Buchstabenbildchen, in welchem nackte Putten, ideale Verbildlichungen der Kunstjünger, unter einem großen Kronleuchter zu fleißiger Zeichenübung um ein Aktmodell versammelt sind (Abb. 626). In ähnlicher Weise sind die Zierleisten der einzelnen Abschnitte — diese aber nicht in Holzschnitt, sondern in Kupferstich — ausgeführt. Die in reichlicher Anzahl dem Buch beigegebenen großen Kupferstichbilder zeigen außer den üblichen Phantasien über die Säulenordnungen und vielen Abbildungen antiker Bauwerke auch zahlreiche Abbildungen antiker Bildhauerarbeiten; bei diesen letzteren ist es scherzhaft anzusehen, wie der Zeichner die Meisterwerke des Altertums in den Geschmack seiner Zeit übersetzt hat: die schönen Linien der Körper und Gewänder sind alle ins Schwulstige und Aufgedunsene verzogen. Noch wunderlicher fast berührt uns die Ausdrucksweise des Buches mit ihrer gekünstelten Geschraubtheit. Aber das ist

Abb. 623. Der Oktober.

Kupferstich aus einer Folge von Monatsbildern von Joachim v. Sandrart.

eben die allgemein übliche Redeweise jener Zeit; man braucht nur irgend ein Buch aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in die Hand zu nehmen, um zu begreifen, daß es damals undenkbar gewesen wäre, wenn die Kunst sich einer einfach natürlichen Formensprache bedient hätte. Eine Stelle aus Sandrarts Lebensbeschreibung, die von „seinen Discipeln und Vettern" verfaßt, der „Teutschen Academie" beigegeben ist, mag als Probe dienen. Nachdem da im Eingang von der Geschichte der Malerei gesprochen und weiter gesagt ist, „daß unser Hoch-Teutschland durch die leidige Kriegsläufte gleichwie fast aller anderer, also auch dieser Zierde beraubt worden", heißt es: „Und sahe man also, gleichwie die Übung, also auch die Liebe dieser Kunst bei uns verathemen und verleschen. Die Königin Germania sahe ihre mit herrlichen Gemälden gezierten Paläste und Kirchen hin und wieder in der Lohe auffliegen, und ihre Augen wurden von Rauch und Weinen dermaßen verdunkelt, daß ihr keine Begierde oder Kraft übrig bleiben konnte, nach dieser Kunst zu sehen: von welcher nun schiene, daß sie in eine lange und ewige Nacht wollte schlafen gehen. Also geriethe solche in Vergessenheit und diejenigen, so hiervon Beruf machetten, in Armut und Verachtung: daher sie das Pollet (die Palette) fallen ließen und anstatt des Pinsels den Spieß oder Bettelstab ergreifen mußten, auch vornehme Personen sich schämeten, ihre Kinder zu so verachteten Leuten in die Lehre zu schicken. Das gnädige Schicksal erbarmete sich dieser Finsternis und ließe der Teutschen Kunst-Welt eine neue Sonne aufgehen, die die schlummernde Fräulin Pictura wieder aufweckte, die Nacht zertriebe und ihr den Tag anbrechen machte. Dieser ist der Wohl-Edle und Gestrenge Herr Joachim von Sandrart auf Stockau, Hoch-Fürstl. Pfalz-Neuburgischer Rat." — Sandrart, der außer zahlreichen großen Gemälden kirchlichen und mythologischen Inhalts auch eine große Menge mythologischer und sinnbildlicher Kupferstiche anfertigte, meinte

Abb. 624. Der November.

Kupferstich aus einer Folge von Monatsbildern von Joachim v. Sandrart.

es gewiß sehr ernst mit der Wiederherstellung der Malerei, aber erreicht hat er gar wenig, wenn auch seine handwerkliche Tüchtigkeit nicht unterschätzt werden darf. Wohl das bedeutendste unter seinen Gemälden, die in der erwähnten Lebensbeschreibung einzeln besprochen und mit den überschwenglichsten Lobeserhebungen bedacht werden, ist eine Darstellung der Verlobung der heiligen Katharina mit dem Christuskinde, die sich in der Belvedere-Galerie zu Wien befindet; dieses Bild hat in der That anerkennenswerte Verdienste in Bezug auf malerische Wirkung und Farbenstimmung, so daß es, wenn es auch jeglicher Tiefe künstlerischer Empfindung entbehrt, so doch einen künstlerischen Reiz auf das Auge ausübt. Von seinen Kupferstichen fand namentlich eine Folge von Monatsbildern großen Beifall, welche in zum Teil realistisch gedachten, zum Teil in einer freilich sehr wenig idealen Weise sich in antikes Gewand kleidenden Darstellungen die Freuden und Beschäftigungen schildert, welche die einzelnen Monate bringen; die abgebildeten Proben (Abb. 623 u. 624) veranschaulichen den Geschmack des Malers und seiner Zeit in bezeichnender Weise. Sandrart starb im Jahre 1688 zu Nürnberg.

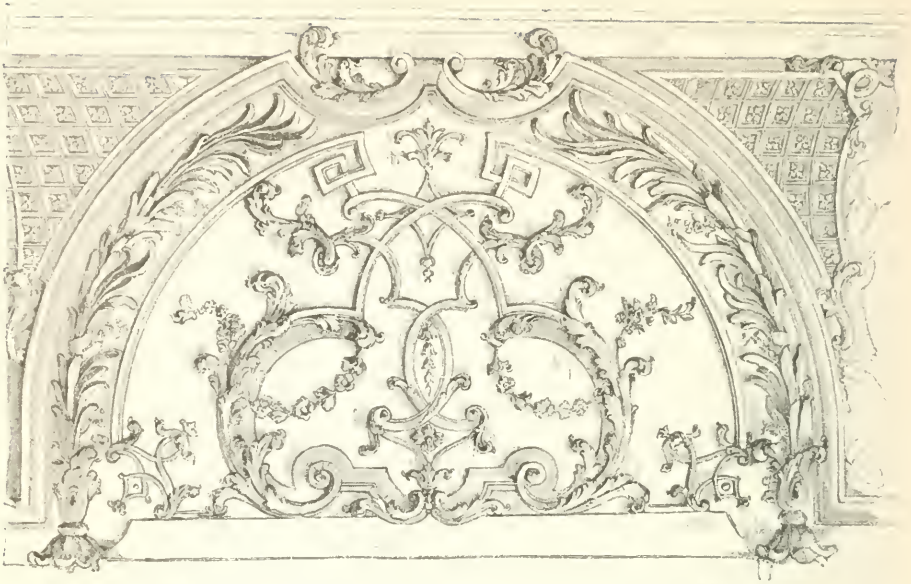


Abb. 625. Stuckverzierung (italienisch) über einer Thür im Schloß Schleißheim.

2. Die Herrschaft des italienischen und französischen Barockstils.

Abb. 626. Holzgeschnittener Anfangsbuchstabe aus Sandrarts „Teutsche Academie" (1675) mit Idealdarstellung eines Aktsaales.

Deutschland erholte sich sehr langsam von den Wunden, die der Krieg geschlagen hatte. In einer Beziehung erholte es sich überhaupt nicht: früher war die Kunst ein Gemeingut der Nation, sie schmückte das geringste Haus, und der innige Zusammenhang von Kunst und Handwerk veredelte die alltäglichsten Dinge; jetzt war die Kunst eine von den Großen künstlich gezüchtete Treibhauspflanze, und die größere Menge des Volks lernte auf künstlerische Bedürfnisse überhaupt verzichten. Die handwerklichen Überlieferungen in der Kunst waren zerrissen; die Thätigkeit in den Maler- und Bildhauerwerkstätten, wo einst von Geschlecht zu Geschlecht die Meister ihre Kenntnisse und Erfahrungen auf Gesellen und Lehrlinge fortgepflanzt hatten, war eingestellt oder auf gewöhnliche Handwerksarbeiten beschränkt. Das Handwerk selbst vermochte zwar noch eine hohe Tüchtigkeit zu bewähren, wenn ihm einmal höhere Anforderungen gestellt wurden; aber die anregenden Vorbilder lieferte dann eine fremdländische Kunst. Eine einheimische

große Kunst gab es in Deutschland nicht mehr. Die meisten Künstler, welche in den Diensten der deutschen Fürsten standen, waren Ausländer. Mehr noch als Italien gab jetzt Frankreich den Ton an; allmächtig herrschte der „roi soleil“ Ludwig XIV. in der Kunst wie in allen andern Dingen; willig beugte sich die Kunst gleich der Kleidermode den Launen des französischen Königs. Unbeachtet war das Wort des vaterländisch gesinnten Dichters verhallt:

„Diener tragen insgemein ihrer Herren Liverei;
Soll's denn sein, daß Frankreich Herr, Deutschland aber Diener sei?
Freies Deutschland, schäm' dich doch dieser schnöden Knechterei.“

Um Künstler im eignen Lande heranzubilden, gründeten einzelne deutsche Fürsten Akademien, an denen die Künste nebst den dazu gehörigen Hülfswissenschaften schulmäßig gelehrt wurden; im Jahre 1694 rief Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg die Kunstakademie zu Berlin, im Jahre 1697 Kurfürst Friedrich August I. von Sachsen diejenige zu Dresden ins Dasein, und um dieselbe Zeit entstand unter Kaiser Leopold I. die Wiener Akademie. Aber die deutsche Kunst kam damit nicht wieder ins Leben.

Auf der niedrigsten Stufe der Gesunkenheit verblieb die Malerei. Nur auf dem Gebiet der Landschafts- und Tiermalerei entstand unter niederländischem und italienischem Einfluß einiges Erfreuliche, wie die farbentiefen, poetisch erfundenen Landschaften des Regensburgers Christian Ludwig Agricola (geb. 1667, gest. 1719) und die sorgfältig ausgeführten Tierstücke der Familie Roos, deren Haupt Joh. Heinr. Roos (geb. 1631 zu Otterberg in der Pfalz, gest. 1685 zu Frankfurt a. M.) ein besonders geschickter Radierer war, und deren Glieder auch noch während des ganzen 18. Jahrhunderts den Ruhm ihres Namens aufrecht erhielten. In der Figurenmalerei aber wurde durchweg der flotte italienische Dekorationsmalerstil oder die glatte Geschicklichkeit französischer Hofporträtmaler höchst unvollkommen nachgeahmt. Zwar wirkte in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ein sehr tüchtiger Bildnismaler in Deutschland, Johannes Kupetzky aus Pössig in Oberungarn (geb. 1666, gest. 1740), der sich in Italien gebildet hatte und der für die Kaiser Joseph I. und Karl VI., für den Prinzen Eugen von Savoyen und den Polenkönig Sobiesky sowie für den Zar Peter arbeitete, dabei aber dem Hofleben geflissentlich aus dem Wege ging; der sammelte in Deutschland viele Schüler um sich, aber auf keinen von diesen ging etwas von seiner eigenartigen Begabung über. — Auch auf dem Gebiete des Kupferstichs brachte die deutsche Kunst nicht viel Rühmliches hervor. Doch ist hier wenigstens eine deutsche Erfindung zu verzeichnen. Das ist die sogenannte Schwarzkunst oder Schabmanier, bei welcher die ganze Kupferplatte rauh gemacht und dann durch allmähliches Herausschaben der Stellen, welche im Druck hell kommen sollten, das Bild hergestellt wurde; es wurde also nicht, wie sonst beim Kupferstich, aus dem Hellen ins Dunkle, sondern aus dem Dunklen ins Helle gearbeitet. Der Erfinder war ein hessischer Offizier, Ludwig von Siegen; seine ersten veröffentlichten Versuche sind von 1642. Das Verfahren, welches den Reiz einer eigentümlichen Weichheit besitzt, wurde in der Folge

vervollkommnet und dann bald sehr beliebt, namentlich für Bildnisse. Selbst hochstehende Personen beschäftigten sich gern mit dieser neuen Kunst; so haben Prinz Ruprecht von der Pfalz, der Sohn des Winterkönigs, und Dietrich Kaspar von Fürstenberg, Domherr zu Mainz und Speier († 1675), sich nicht ohne Erfolg darin versucht. Als eins der schönsten deutschen Schabkunstblätter und überhaupt als eine der besten Leistungen der damaligen deutschen Porträtkunst ist das groß und charaktervoll aufgefaßte Bildnis des Großen Kurfürsten von Benjamin Block (geb. 1631 zu Lübeck, gest. 1690 zu Regensburg) hervorzuheben (Abb. 627).

Die Bauthätigkeit, die während des Kriegs und in der nächsten Folgezeit begreiflicherweise nur gering war, wurde in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts wieder sehr lebhaft. Die bürgerliche Baukunst machte jetzt freilich in den meisten Fällen keine großen Ansprüche auf künstlerische Bedeutung; sie nahm im allgemeinen ein nüchternes Gepräge an, das durch hier und da hinzugefügtes barockes Schmuckwerk nicht aufgehoben werden konnte. Aber die deutschen Fürsten wurden durch die stattlichen Schloßbauten Ludwigs XIV. zur Nachahmung gereizt. Und wie die Ortschaften sich allmählich wieder bevölkerten, wurden zahlreiche Kirchenbauten notwendig.

Wohl wurde damals auch manche Kirche ohne künstlerische Ansprüche aufgeführt; hatte schon der Erbauer der im Jahre 1613 errichteten Kirche zu Bückeburg es für gut befunden, über dem Eingang derselben in großen Buchstaben die Inschrift anzubringen „der Frömmigkeit, nicht der Baukunst ein Beispiel“, so entstanden jetzt in Menge jene traurigen Werke, deren trostlos kahle Öde dem Beschauer das Herz gefrieren macht. Aber in andern Fällen schlug man ins Gegenteil über, besonders da, wo der Kirchenbau vom Jesuitenorden ausging. Da wurde alles, was der italienische Barockstil, von dem überhaupt das ganze Barockwesen ausging, in wilder Überkraft und verwegener Laune hervorgebracht hatte, zusammengetragen, um den gottesdienstlichen Räumen das denkbar reichste Ansehen zu verleihen. Großenteils waren es auch italienische Künstler und Handwerker, welche diese Kirchen erbauten und ausstatteten und in ältere Kirchen durch Errichtung neuer Altäre und sonstiger Einzelwerke ihren Geschmack hineintrugen. Die deutschen Werkmeister traten in die Fußstapfen der fremden, so gut sie es eben vermochten; bei den Italienern besaß die leidenschaftliche Formensprache wenigstens den Reiz der Ursprünglichkeit; durch die kältere nordische Vortragsweise ging in der Regel auch dieser verloren. Äußerlich wirken die Barockkirchen — von einzelnen prunkenden Ausnahmen abgesehen — meist trocken und nüchtern; riesenhafte Pilaster; mächtig ausladende Gesimse, weit hervortretende Giebelverdachungen über den Fenstern und den von glatten Säulen eingefaßten Portalen sowie als Abschluß der seitwärts von langgezogenen Krümmungslinien begrenzten Hauptgiebel, auch wohl eine stark betonte Quadereinteilung und Nischen mit Kolossalfiguren, sollen den Eindruck strenger Großartigkeit erzwingen. Betreten wir aber das Innere, so umgibt uns ein wahrer Wust von Bau- und Zierformen und Bildwerk; es herrscht eine unnatürliche

Abb. 627. Bildnis des Großen Kurfürsten in seinen letzten Lebensjahren.

Schabkunstblatt von Benjamin Block.

Unterschrift des Blattes: Hanc Serenit: Suae effigiem ad vivum expressam *alla maniera nuova*
Humillime offert et consecrat
Seren. s.
Devotissimus
Benjamin Block.

Abb. 628. Die Weisheit.
Marmorfigur im Dom zu Lübeck.

Aufgeregtheit, eine sozusagen geräuschvolle Unruhe, die Auge und Empfindung verletzt. Alles bewegt sich hier in großen derben Formen, mit denen überall der Ausdruck von Kraft angestrebt und doch nur derjenige von Anstrengung hervorgebracht ist; man glaubt die Banglieder arbeiten zu sehen, wie sie sich gegenseitig drängen und stoßen, wie die Pilaster sich mit zusammen gedrückten und überquellenden Kapitälen unter die Gesimse schieben, wie die Gesimse vorwärts und rückwärts springen. Die Heiligenbilder ergehen sich in gewaltsamen Bewegungen; die Fußgestelle, darauf sie stehen und die Nischen, von denen sie eingeschlossen werden, scheinen ihnen zu eng zu sein; Kopf und Körper, Hände und Füße sind in krampfhafter Thätigkeit, und wie vom Sturmwind aufgebauscht flattern die Gewänder. Die Bildnerkunst anerkennt keine Beschränkung ihres Stoffgebiets und bemächtigt sich mit kecker Vorliebe solcher Gegenstände, die naturgemäß der Malerei vorbehalten bleiben sollten. Sie gefällt sich in der Wiedergabe von Teppichbehängen mit Fransen und Quasten, von losen frei hängenden Blumengewinden; selbst körperlose Dinge, wie Wolken und Sonnenstrahlen, werden in Marmor, Stuck und Holz ausgeführt. Die Architektur selbst verwächst mit solchen unnatürlichen Nachahmungen natürlicher Erscheinungen. So sehen wir wohl an einem Säulenaufbau, der sich über einem Hochaltar erhebt, statt der verbindenden Bogen aufgetürmte Wolkenmassen, aus denen Engelsgestalten emportauchen und Strahlen hervorschießen. An andern Stellen wieder

wachsen Bildnerei und Malerei ineinander. Da sehen wir an den Wölbungen Figuren gemalt, die bis zur völligen Augentäuschung körperhaft ausgeführt sind, so daß sie mit den Stuckfiguren, die auf den Gesimsen sitzen, sich zu gleicher Wirkung verbinden. Dabei ist dann, um das Auge noch mehr zu verwirren, die Putzfläche, welche den Untergrund der Malerei bildet, hier und da über die Kanten der Gewölbefelder oder die sonstigen Umrahmungen hinweggeführt, so daß die Figuren diese Bauglieder stellenweise überschneiden und den Eindruck hervorrufen, als ob sie körperhaft vor denselben schwebten; und um völlig den Anschein zu erwecken, als ob sich wirkliche Gestalten dort oben befänden, sind sie so dargestellt, als wenn man sie von unten sähe, sie wenden dem Beschauer die Fußsohlen zu. Außer an den Decken findet die Malerei — abgesehen von Altarbildern — in diesen Kirchen keinen Platz. Man liebt es jetzt, wenn das vorherrschende Weiß des Stucks außer durch hier und dort angebrachte Vergoldung nur durch die natürlichen Farben verschiedener Marmorarten, die auch vortrefflich in gefärbtem Stuck nachgemacht werden, eine Unterbrechung und Belebung erfährt. Daher ist auch von der Anwendung farbiger Verglasung keine Rede mehr. Es werden sogar in mittelalterlichen Kirchen jetzt vielfach die Glasgemälde als unmodern zerstört, und erbarmungslos wütet der Tünchergquast gegen den übrigen herrlichen Farbenschmuck der ehrwürdigen Gebäude. — Bei den Figuren verschmähen die italienischen Marmorarbeiter und Stuckatoren jede Mitwirkung der Farbe; selbst die Vergoldung des Haars, an der man sonst in Deutschland noch lange festgehalten hatte, fällt weg, und die Augen zeigen die leere Bindehaut. Den Künstlern und Kunstverständigen erschien das damals als das einzig Richtige, denn so zeigten es ja die Antiken, die man als die höchsten Vorbilder verehrte, obgleich es nicht möglich war, sich vom Geiste

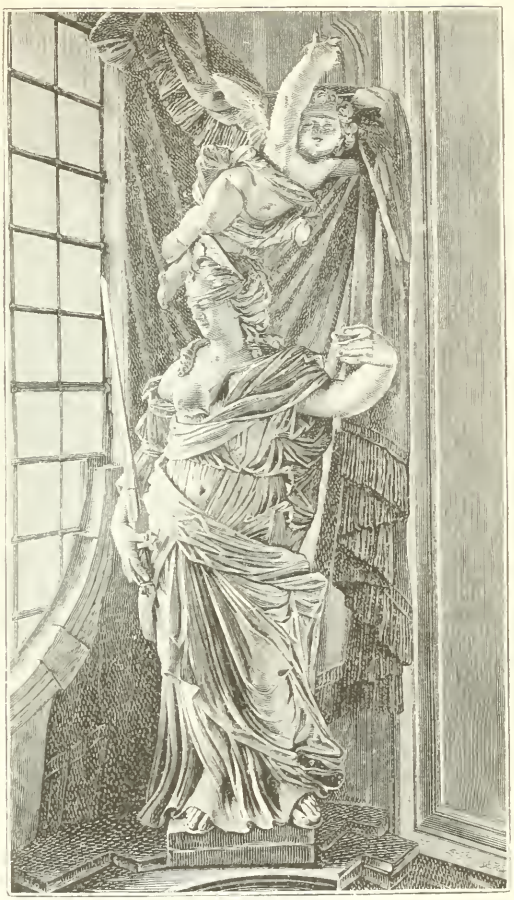


Abb. 629. Die Gerechtigkeit.
Marmorfigur im Dom zu Lübeck.

Abb. 630. Barockaltar (Anfang des 18. Jahrh.) in der Marienkirche zu Lübeck.

der alten Kunst weiter zu entfernen, als gerade jene Zeit es that; das Volk aber, dem die Bilder zur Erbauung dienen sollten, hat sich niemals mit den gespensterhaften weißen Figuren befreunden können, und noch heute bezeichnet der Volkswitz in katholischen Gegenden diese Gestalten ohne Augensterne als „blinde Heilige". Durch das Streben nach sprechender Wirkung ohne Beihülfe von Farbe war eben jenes Arbeiten mit starken Formen, die lebhaft bewegte Linien und Schatten hervorbrachten, in die Bildnerkunst wie in die Architektur gekommen. — Viel Schönheit dürfen wir in diesen in dekorativer Beziehung allerdings sehr wirkungsvollen Bildhauerarbeiten nicht suchen. Wo etwa sich ein Streben nach Anmut zeigt, da kommt höchstens ein geziertes Wesen heraus, das uns unangenehm berührt, selbst wenn es mit verhältnismäßiger Ruhe der Stellung und Einfachheit der Gewandung verbunden ist (Abb. 628 u. 629). Sehr häufig aber finden wir ungeheuerliche Geschmacklosigkeiten. Dazu gehört die vereinzelt schon in der Schlußzeit des 16. Jahrhunderts vorgekommene, jetzt aber

Abb. 631. Die Karlskirche zu Wien.

ungemein beliebte plastische Darstellung des Todes als Gerippe; schon die Gelegenheit, mit anatomischen Kenntnissen zu prunken, und ebenso die Künstlichkeit der Ausführung ließen den Bildhauern diesen Gegenstand willkommen erscheinen. An den Grabmälern, die ja jetzt so pomphaft wie je aufgeführt wurden, sehen wir den lebensgroßen marmornen Knochenmann in allen möglichen Verrichtungen; bald thront er als Herrscher auf der Spitze eines Denkmals, als wollte er die unten angebrachten Darstellungen christlichgläubigen und tröstenden Inhalts verhöhnen, bald hält er grinsend der Person, deren Andenken das Grabmal gewidmet ist, die Sanduhr vor die Augen; oder er hebt deren Bild empor, gleichsam um seine Besitzergreifung laut zu verkünden; oder er zeigt sich gar in der grauenhaften Handlung, daß er mit Gewalt den Sargdeckel niederdrückt über dem Widerstand leistenden Verstorbenen. — Wenn wir derartige wüste Ausschreitungen

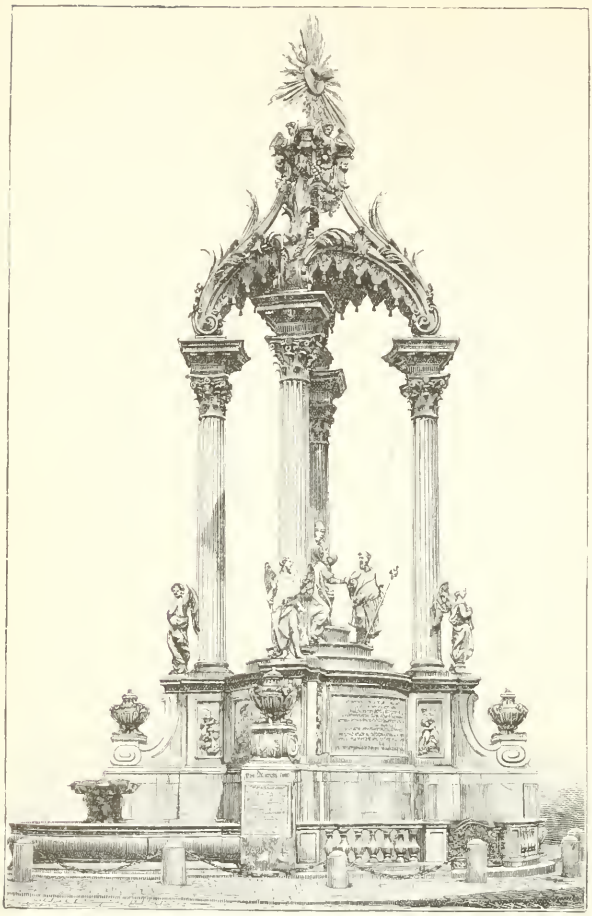


Abb. 632. Der Vermählungsbrunnen zu Wien von Fischer von Erlach.

der schaffenden Phantasie ansehen, dann wundern wir uns nicht mehr darüber, daß die Zierarchitekturen, welche das Gerüst der Grabmäler und den Aufbau der Altäre bilden, sich gleichfalls nur wenig um Schönheit und Gesetzmäßigkeit kümmern. Zu den Seltsamkeiten, welche schon die späte Renaissance hervorgebracht hatte, kommen immer neue und immer wunderlichere; dahin gehören namentlich die seit dem Schlusse des Jahrhunderts häufig vorkommenden verbogenen Pilaster, ferner die Verziehung der Grundrißlinien und der Gebälke in vorwärts und rückwärts tretende Krümmungen (Abb. 630). Bisweilen erscheinen diese gebogenen und geknickten Grundrißlinien sogar in der großen Architektur. Auch die Fensterrahmen setzen sich häufig aus Winkeln und Rundungen, aus eingezogenen und ausladenden Krümmungslinien zusammen. Fast befremdlich wirkt es, daß inmitten all dieser schrankenlosen Willkür die Verhältnisse der Säulenordnungen, deren festgestellte Abmessungen nun einmal als unerschütterlich galten, mit sorglicher Genauigkeit beachtet wurden; in den hierbei angenommenen Regeln glaubte man eine durch die Würde des Altertums gewährleistete sichere Grundlage für die gesamte Architektur zu besitzen, und wenn nur diese Regeln nicht verletzt wurden, so schien alles andre erlaubt.

Die bewegliche Ausstattung der Kirchen stimmt selbstverständlich mit der Art und Weise des unbeweglichen Schmuckes überein. Das geschnitzte Stuhlwerk wie die silbergetriebenen Altarbekleidungen und alles Metallgerät zeigen die gleiche Häufung überstarker Formen, eine Pracht, die durch den Mangel eines beruhigenden Gegensatzes keinen Genuß aufkommen läßt. Bei der Betrachtung

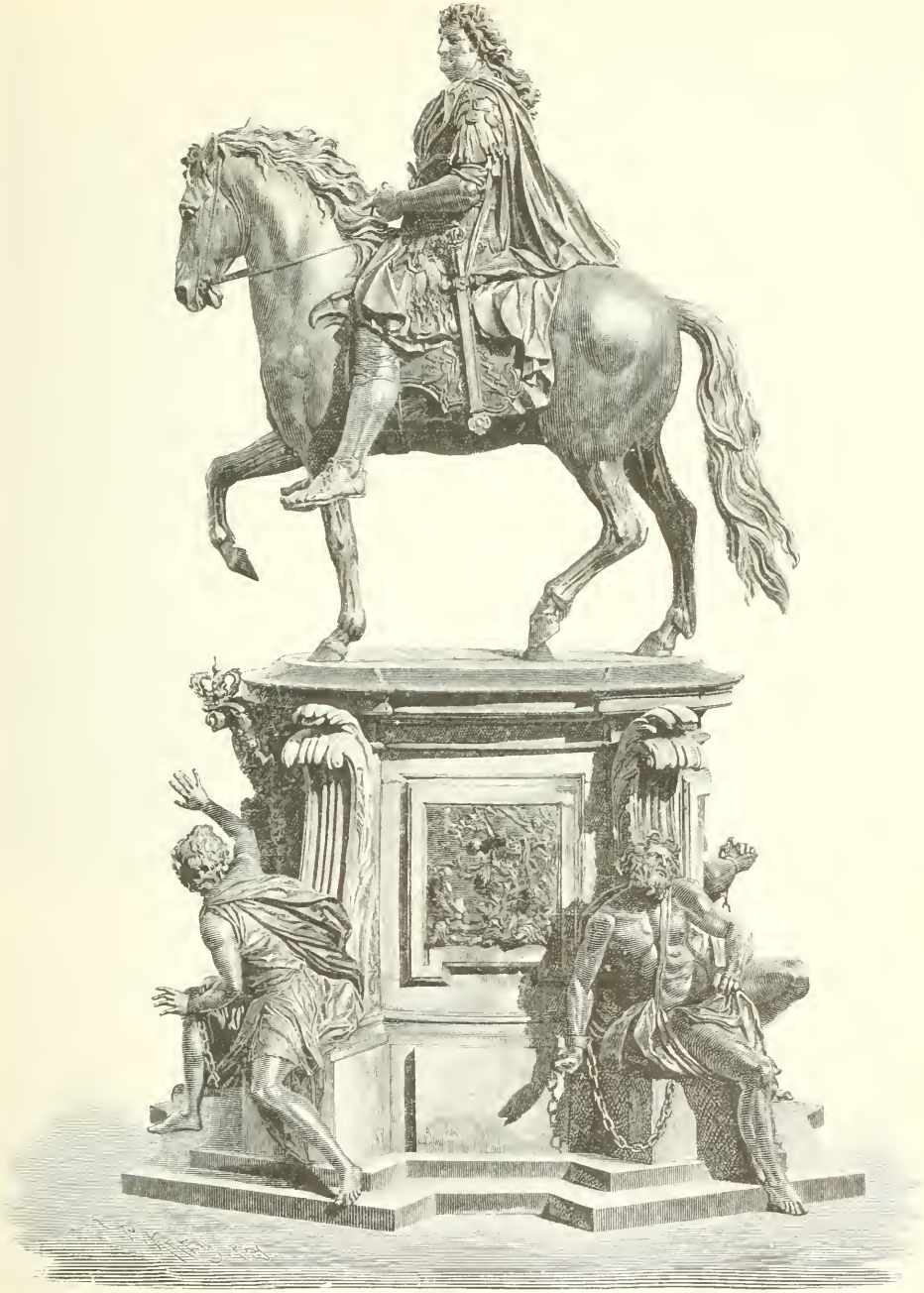


Abb. 633. Andreas Schlüters Standbild des Großen Kurfürsten auf der Kurfürstenbrücke zu Berlin.

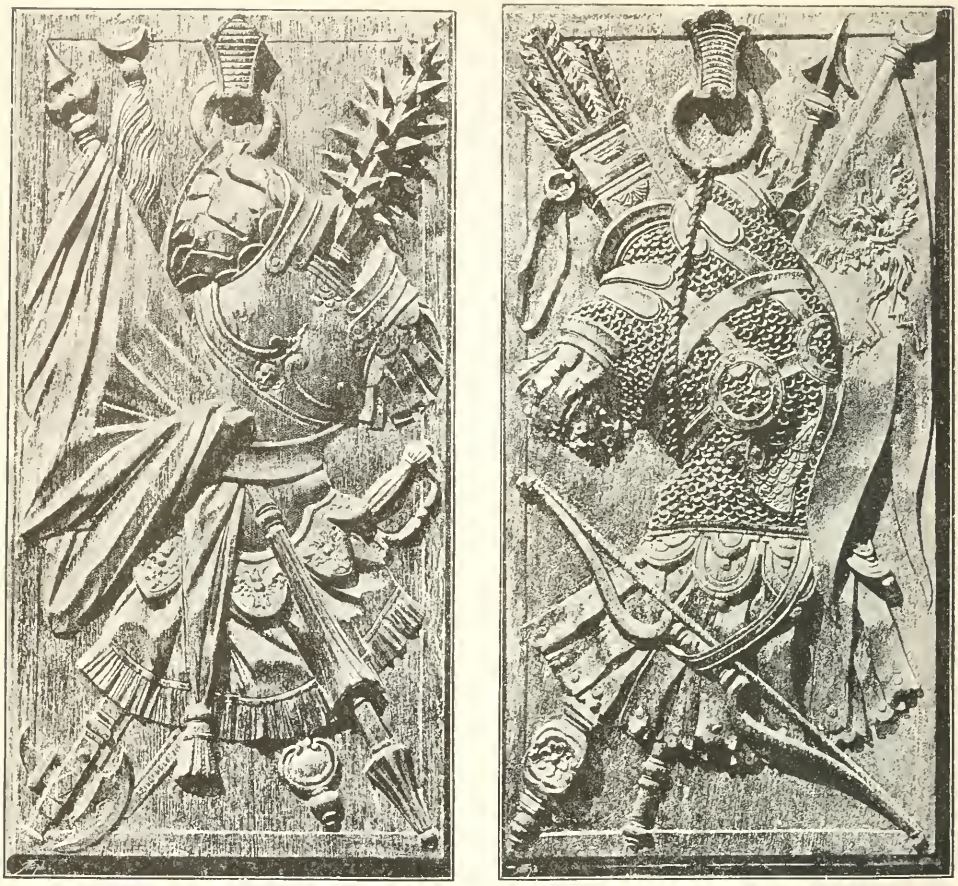


Abb. 634. Thürfüllungen von Andreas Schlüter am königl. Zeughaus zu Berlin.

im einzelnen entdecken wir freilich manche Schönheiten in dem Zierwerk, das aus Bändern und Rollen in scharfspitzige Akanthusblätter und naturgetreue Blütenzweige überspringt und stellenweise durch ein feines Netzwerk zusammengebunden erscheint. Die Gesamtform der einzelnen Gegenstände zeigt die größte Mannigfaltigkeit; was aber durchweg fehlt, ist die geschmackvolle künstlerische Durchbildung des Gesamtumrisses, die den Werken der Renaissance schon bei oberflächlicher Betrachtung einen so hohen Reiz verleiht. Von einem Festhalten an altüberlieferten Formen ist begreiflicherweise keine Rede mehr. Kein gottesdienstliches Gerät aber hat seine Gestalt so vollständig verändert wie die Monstranz. Die Renaissance war hierbei in derselben Weise umbildend vorgegangen wie in der Baukunst, sie hatte den gotischen Aufbau des Gehäuses Stück für Stück in die neue Formensprache übersetzt; der Regensburger Domschatz, der zugleich sehr

Abb. 635. Kriegermaske von Schlüter.
Im Hof des königl. Zeughauses zu Berlin.

Abb. 636. Kriegermaske von Schlüter.
Im Hof des königl. Zeughauses zu Berlin.

prächtige Barocksachen enthält, besitzt ein vorzüglich ansprechendes Beispiel einer solchen Renaissancemonstranz. Die Barockzeit aber gab den architektonischen Gedanken ganz auf und legte den kristallnen Behälter der Hostie in einen Kranz von goldnen Wolken und Strahlen.

Als das Ideal einer Barockmonstranz darf man wohl diejenige bezeichnen, welche das Kapuzinerkloster auf dem Hradschin zu Prag besitzt. Der Fuß derselben deutet den Erdboden an; darüber steht an Stelle des Schaftes die Jungfrau auf dem Halbmond in verzückter Gebärde, und über ihr schwebt anscheinend, da man die Verbindung nicht sieht, ein Kranz von Wolken, in dem Gott Vater und zahlreiche Engel erscheinen; von dem Wolkenkranz gehen lange Strahlen aus, die über und über mit Brillanten bedeckt sind. Da die Strahlen nicht alle in gleicher Ebene stehen, sondern abwechselnd unter verschiedenen Winkeln ansetzen, entsteht ein Flimmern und Glitzern nach allen Seiten hin, so daß, wenn die Monstranz bewegt wird, ihr Anblick thatsächlich blendet.

Für die bauliche Anlage der Kirchen gab häufig die Peterskirche zu Rom mit ihrer mächtigen Kuppel das Vorbild. Das stattlichste Werk dieser Art und überhaupt wohl der bedeutendste nachmittelalterliche Kirchenbau Deutschlands ist die Karlskirche zu Wien. Dieses auch äußerlich in großem Formenreichtum prangende Gebäude ist die Schöpfung eines hervorragenden deutschen Meisters, des Joh. Bernhard Fischer von Erlach. Der Bau der Kirche wurde im Jahre 1716 im Auftrage Kaiser Karls VI. begonnen und 1737 beendet. Ein eigentümlich malerisches Ansehen verleihen dem hohen Kuppelbau zwei den altrömischen Siegesmalen nachgebildete mit Reliefstreifen umwickelte Riesensäulen, welche sich

Abb. 637. Medusenhaupt von Schlüter. Im Hof des königl. Zeughauses zu Berlin.

als Träger der Glockentürmchen zu den Seiten der gleichfalls antik gestalteten Säulenvorhalle erheben. Zu dem flachen Tempelgiebel dieser klassischen Vorhalle stehen die Giebel der Seitenschiffe in einem durch seine Schroffheit wirkungsvollen Gegensatz, die ebenso überbarock sind wie die dacherkerartigen Einfassungen der eiförmigen Fenster in der Kuppel. Sehr bezeichnend für den Barockstil ist die Ausschmückung des Kuppelturms mit Säulenpaaren, welche auf hervortretenden Sockelstücken stehen und nicht etwa zum Tragen des Dachgesimses dienen, sondern ihre eignen Gebälkstücken gleichsam aus diesem herausziehen. Auch das ist echt barock, daß neben der Vorhalle die Wand jederseits mit einer Krümmung in die Seitenschifffassaden zurückweicht (Abb. 631).

Johann Bernhard Fischer wurde 1656 zu Graz als der Sohn eines Bildhauers geboren. Nach Italien kam er schon in früher Jugend, um die Baukunst zu studieren. Der Name von Erlach, unter dem ihn der Kaiser in Anerkennung seiner künstlerischen Verdienste in den Adelstand erhob, ist, wie jüngste Forschungen festgestellt haben, von dem Künstler angenommen worden, um das Andenken seiner Mutter zu ehren, die in erster Ehe mit einem Bildhauer Erlacher vermählt war. Die Karlskirche vollendet zu sehen, war dem durch einen hohen Sinn für Großartigkeit ausgezeichneten Meister nicht vergönnt; er starb schon im siebenten Jahre nach der Grundsteinlegung, am 5. April 1723.

Demselben Meister verdankt Wien einige der pruntvoll barocken Zierwerke, welche seine öffentlichen Plätze schmücken. Das barockste dieser Werke, die Dreifaltigkeitssäule am Graben, welche Leopold I. im Jahre 1679 zum Andenken an das Aufhören der Pest errichten ließ, führte Fischer von Erlach nach dem Entwurf eines Italieners aus; hier hat der sonderbare Geschmack der Zeit sein Äußerstes geleistet: die ganze Säule erhebt sich über einem reliefgeschmückten Untersatz als eine Masse von übereinander getürmten Wolkenballen, aus denen die Personen der Gottheit und Gruppen kühn schwebender Engel hervorsteigen. Ansprechender ist der nach Fischers eignem Entwurf ausgeführte Brunnen aus Marmor und Erz am Hohen Markt, den Kaiser Karl VI. im Jahre 1732 errichten ließ, und der unter einem hohen Säulenbaldachin, an dem vier Engel Wache halten, die Vermählung von Maria und Joseph zeigt. Die Figuren sind in unserm Jahrhundert erneuert und dabei nicht unwesentlich modernisiert worden. Aber der ganze Aufbau mit den mächtig heraustretenden Vorsprüngen am Unterbau, die in eigentümlich gezogenen und durch das Gewicht daraufstehender bauchiger Vasen gleichsam zusammengedrückten Schneckenlinien empor-

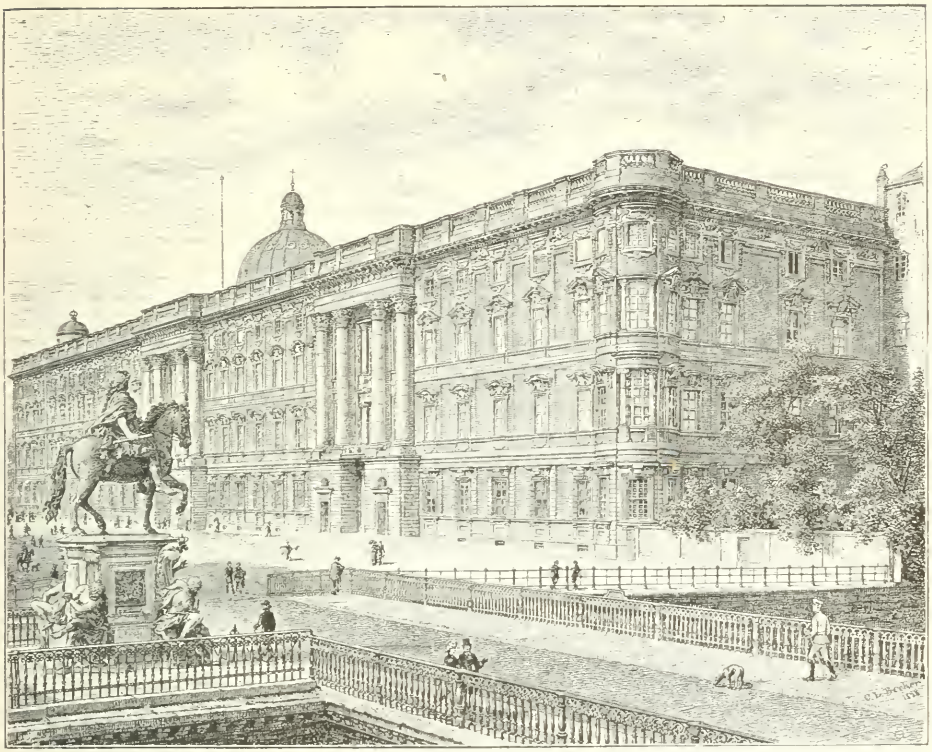


Abb. 638. Das königliche Schloß in Berlin. Von der Südostseite gesehen.

steigen, und mit der phantastischen Bekrönung, die aus einem Gerüst von verschobenen Bogen und geschwungenen, in Schnecken beginnenden und aufhörenden Stäben, aus Quastenbehängen, Palmzweigen, muschelähnlichem Blattwerk, Blumengewinden, pausbackigen Cherubimköpfen und einem dreiteiligen Strahlenschein, in dem die Taube des heiligen Geistes schwebt, sich zusammensetzt, veranschaulicht uns die künstlerische Richtung jener Zeit in einem höchst bezeichnenden und verhältnismäßig sehr geschmackvollen Beispiel (Abb. 632).

Am großartigsten und ansprechendsten zeigt sich die künstlerische Begabung Fischers in seinen Palastbauten, so namentlich zu Wien in dem 1703 vollendeten prächtigen Palast des Prinzen Eugen von Savoyen (jetzt Finanzministerium) und fast noch glänzender in dem schmuckreichen Clam-Gallasschen Palast zu Prag (erbaut 1701—1712).

Fischer von Erlach ist auch in diesen Werken der italienischen Art und Weise gefolgt. Überhaupt beherrschte in Österreich und auch sonst teilweise in Süddeutschland der italienische Barockstil mit seiner üppigen Fülle nicht allein die kirchliche, sondern ebenso die weltliche Baukunst, wo dieser Stil in der Ent-

faltung einer vornehmen Pracht, namentlich auch bei der Innenausschmückung, ungleich höhere Wirkungen erzielte als in dem kirchlichen Schwulst.

Mit welch feinem Geschmack die italienischen Stuccatoren die hohen Treppenhäuser und die Säle auszuschmücken verstanden, davon gibt unter anderm das Liechtensteinsche Gartenpalais (erbaut gegen Ende des 17. Jahrhunderts) zu Wien glänzende Beispiele; als ein besonderes Prachtstück dieser Art sei ferner die sogenannte Rotunde in dem für den Prinzen Eugen erbauten, jetzt die Gemäldesammlung enthaltenden Lustschloß Belvedere erwähnt. In Bayern zählt die Ausschmückung des Schlosses Schleißheim bei München (erbaut 1684 bis 1700 unter Kurfürst Max Emanuel) zu dem Prächtigsten dieser Art (vgl. Abb. 625 u. 658).

Im übrigen Deutschland herrschte beim Palastbau fast überall eine blinde Nachahmung des französischen Geschmacks in Bau- und Zierkunst. Weniger von übersprudelndem Leben erfüllt als die italienische Barockkunst, wird der Stil „Louis XIV." durch eine gespreizte Gravität, eine Mischung von abgemessener Steifheit und anspruchsvollem Gepränge gekennzeichnet. Mehr künstlerisches Verdienst als den Architekten ist in der Regel den Dekorateuren beizumessen, welche das Innere der Gebäude ausstatteten und, hierin erfolgreich mit den Italienern wetteifernd, aus Stuckwerk und Schnitzwerk — beides oft durch reiche Vergoldung gehoben —, aus Teppichen und schweren seidenen Vorhängen, aus Marmoreinlagen und Malereien den Räumen ein in Formen und Farben einheitlich zusammengestimmtes Gewand zu schaffen wußten. Auch zu den Menschen, für welche diese Räume hergerichtet wurden, waren dieselben gestimmt; zeigt doch die auch in ganz Deutschland getragene französische Modetracht in dieser Zeit der Allongeperücken dieselbe Mischung von Steifheit und Pracht, von Geschmacklosigkeit und vornehmer Eleganz, die dem gleichzeitigen französischen Kunstwesen eigen sind; und in den reichen Gold- und Silberstickereien der seidenen Westen und Roben und der sammetnen Stürtonts wiederholte sich dasselbe launenhafte Spiel des Barockornaments, das sich über Wände und Möbel erging und bisweilen selbst in den Parketteinlagen des Fußbodens wiederkehrte. Zu dem allem paßten die Gartenanlagen mit breiten geraden Alleen hochwachsender Bäume und schnörkelhaft verschlungenen Pfaden mit ornamental begrenzten Beeten und Teichen, mit steif beschnittenen Hecken und Bäumchen und mit einem Volk von Statuen, das an Gebüsch und Rasenplätzen entlang wie auf den Dachgeländern der Gartenhäuser aufgereiht ist, — frostig sinnbildliche Gestalten oder mythologische Figuren, die ihrer Göttlichkeit entkleidet mit theatralischer Würde ihre Götterrolle spielen, gleichwie die Menschen die ihnen von der Etikette zugewiesenen Rollen spielten.

Zwischen all den Nachahmern französischen Geschmacks und Ungeschmacks erscheint einsam eine Künstlergröße ersten Ranges, die auf dem Gebiete der Baukunst und mehr noch auf dem der Bildnerkunst alle Zeitgenossen riesengroß überragt: Andreas Schlüter.

Über Schlüters Persönlichkeit ist nur wenig bekannt; nicht einmal ein beglaubigtes Bildnis von ihm ist vorhanden. Er wurde zu Hamburg am 20. Mai 1664 geboren, als Sohn eines Bildhauers Gerhard Schlüter. Seine ersten

Abb. 639. Von der Nordfront des königlichen Schlosses zu Berlin.

Jugendjahre verbrachte er in Danzig, wohin er als Kind mit seinen Eltern übersiedelte. Im Jahre 1691 befand er sich in Warschau, wo er sich durch eine Anzahl von Werken, über die heute nichts Näheres bekannt ist, einen Namen

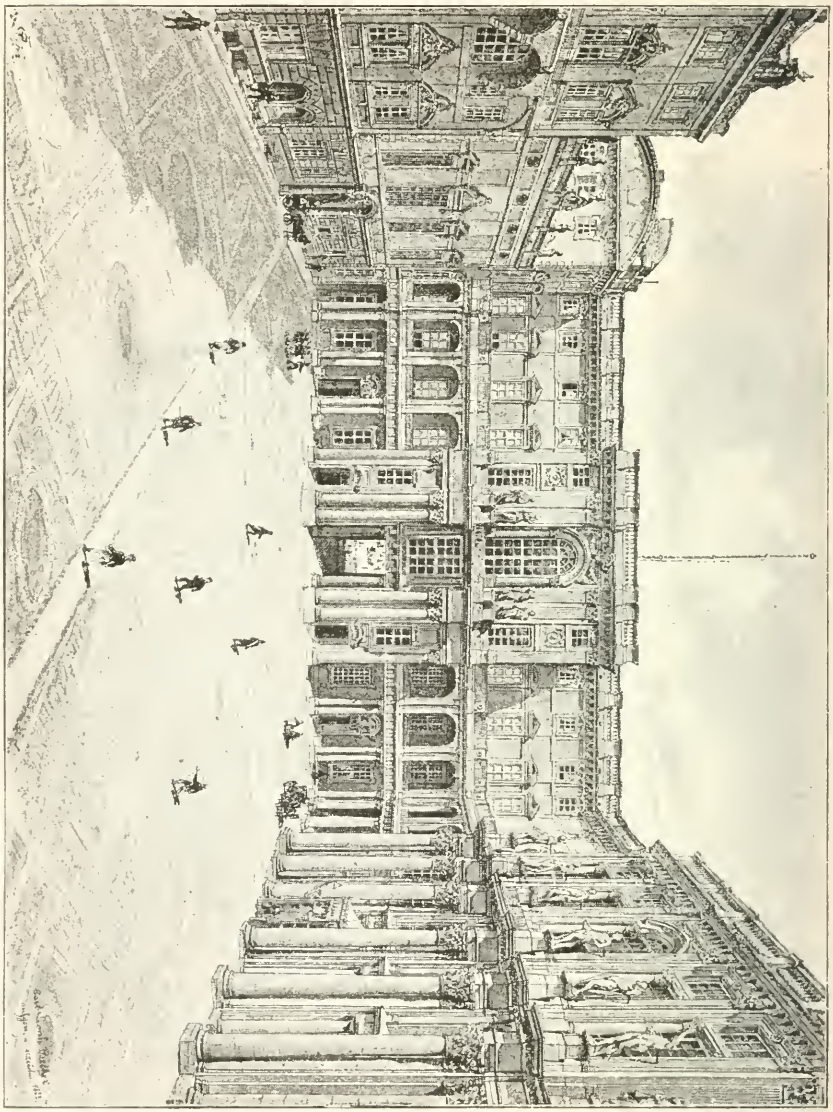


Abb. 640. Der innere Hof des königlichen Schlosses zu Berlin. Von der Sternplatztreppe gesehen.
(Links ein Teil des alten Renaissance-Flügels, an dessen Stelle Schlüter einen zweigeschossigen Säulengang anzulegen beabsichtigte.)

machte. Es wurde ihm dort, um ihn an den Hof des Königs Johann Sobieski zu fesseln, ein hohes Jahrgehalt angeboten; aber er folgte einer lohnenderen Berufung und ging im Jahre 1694 nach Berlin, wo er fest angestellt wurde,

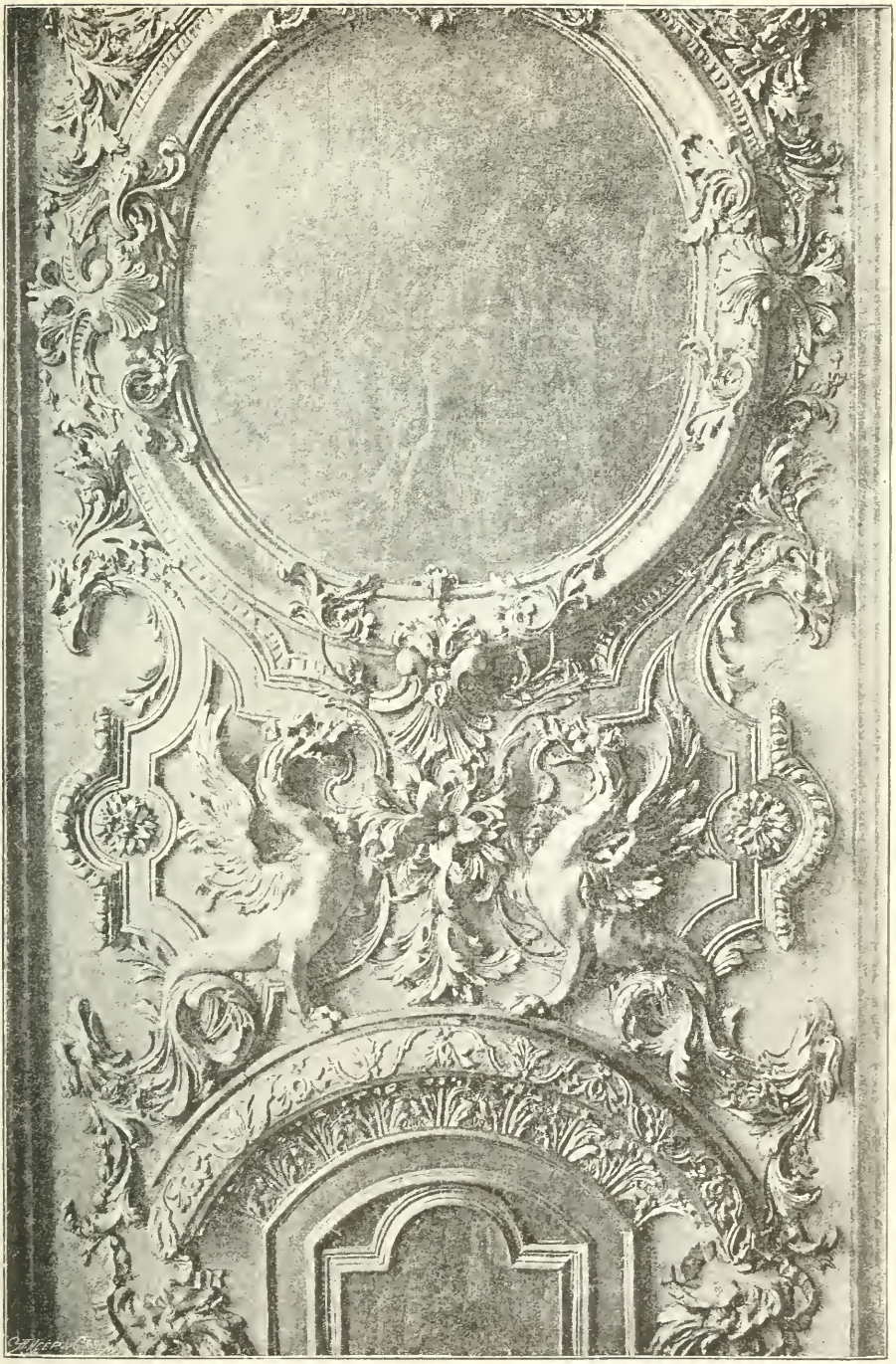


Abb. 641. Von einer Fensterleibung im königlichen Schloß zu Berlin, von Schlüter.

Abb. 642. Südostansicht des Zwingers zu Dresden.

um für Kurfürst Friedrich III. zu arbeiten „in Stein, Marmor, Elfenbein, Alabaster oder Holz".

Sein erstes bedeutendes Werk war hier das Standbild Friedrichs III., das im Jahre 1697 durch den Gießer Jacobi in Erz gegossen wurde; ursprünglich für Berlin bestimmt, steht dasselbe seit 1801 vor dem Schlosse zu Königsberg.

Gleich nachher nahm Schlüter seine meisterhafteste Schöpfung in Angriff, das Reiterstandbild, welches Friedrich III. seinem Vater errichten ließ. Dem großen Herrscher hat der große Künstler ein unvergleichliches Denkmal geschaffen; so wie Schlüter ihn aufgefaßt hat, lebt der Große Kurfürst in der Vorstellung der Nachwelt. Wie die Verkörperung selbstbewußter Kraft und fürstlicher Hoheit thront der Held auf dem prächtigen Rosse, dessen Nüstern zu schnauben scheinen, während es so stolz und ruhig ausschreitet unter seiner erhabenen Last. Der Meister hat den Fürsten in römische Imperatorentracht gekleidet, wie dies bei Fürstenbildern jener Zeit nicht ungebräuchlich war; mit der damaligen Modekleidung war bei einem Werk, das eine ideale Bedeutung haben sollte, wirklich nichts zu wollen, und die antike Rüstung, welche sich den Körperformen anschmiegte, war für einen Bildhauer dankbarer als der nunmehr ja auch schon eine ideale Tracht vorstellende ritterliche Vollharnisch, wie ihn zum Beispiel der italienische Meister Grupello bei dem ungefähr gleichzeitigen Reiterstandbild des Kurfürsten Johann Wilhelm zu Düsseldorf anwendete. Die Perücke freilich konnte Schlüter nicht umgehen, aber unter seinen Händen hat selbst dieses Modeungeheuer künstlerische Bedeutung bekommen; wie eine Löwenmähne umwallen die langen Locken die kraftvollen und entschlossenen Züge des mächtigen Herrscher-

antlitzes. Der Untersatz des Denkmals ist mit sinnbildlichen Reliefdarstellungen geschmückt; an seinen Ecken sitzen vier Besiegte in Fesseln. Diese Gestalten, bei deren Ausführung der Meister die Mitwirkung mehrerer Gehülfen in Anspruch nahm, beklagen ihr Geschick in gewaltsamen, theatralischen Bewegungen, wie sie im allgemeinen für die Bildnerkunst jener Zeit bezeichnend sind; hier hat auch diese Gewaltsamkeit und Unruhe der Stellungen ihren künstlerischen Wert: durch den wirkungsvollen Gegensatz tritt die majestätische Ruhe des Fürstenbildes doppelt großartig hervor. Im Jahre 1700 wurde das letztere durch Jacobi gegossen; 1703 wurde das ganze Werk auf der Langen Brücke aufgestellt. Unzweifelhaft ist Schlüters Denkmal des Großen Kurfürsten das schönste Reiterstandbild, das es diesseits der Alpen gibt (Abb. 633).

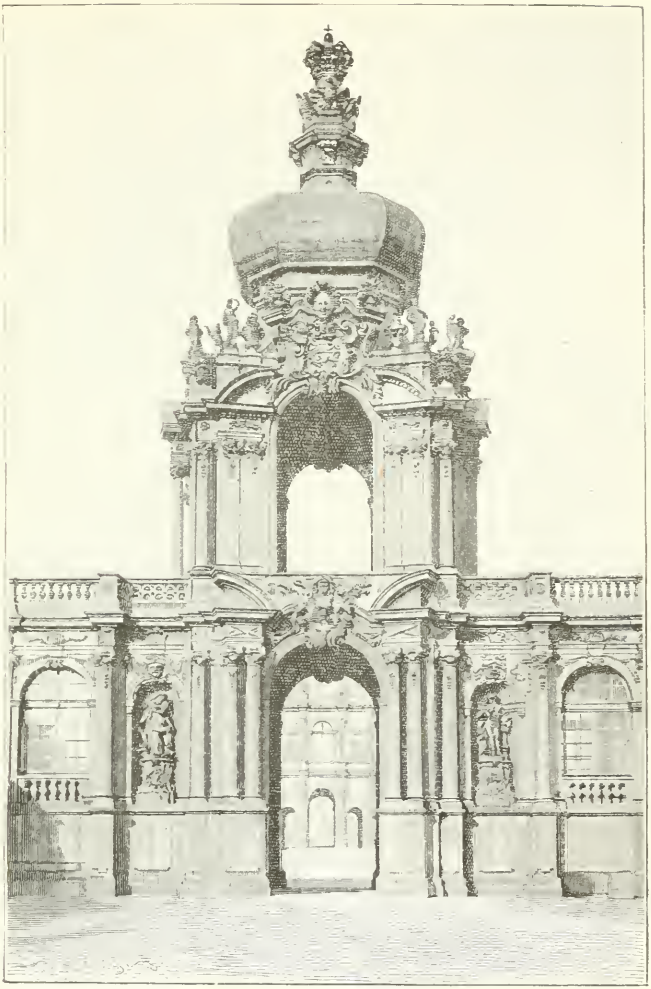


Abb. 643. Südlicher Eingang am Zwinger zu Dresden.

Andre Hauptwerke von Schlüters Bildnerkunst zeigt uns das Berliner Zeughaus. Die gesamte bildnerische Ausschmückung dieses von dem Oberbaudirektor Nering, einem Holländer, entworfenen und im Jahre 1695 begonnenen Gebäudes war Schlüter übertragen. Nach seinen Entwürfen wurden am Äußeren des um einen viereckigen Hof herumgelagerten Gebäudes überall Siegeszeichen angebracht: steinerne Waffentrophäen wurden auf die Fenstergiebel des Oberstocks gelagert und auf der bekrönenden Balustrade des Hauses aufgerichtet; auch

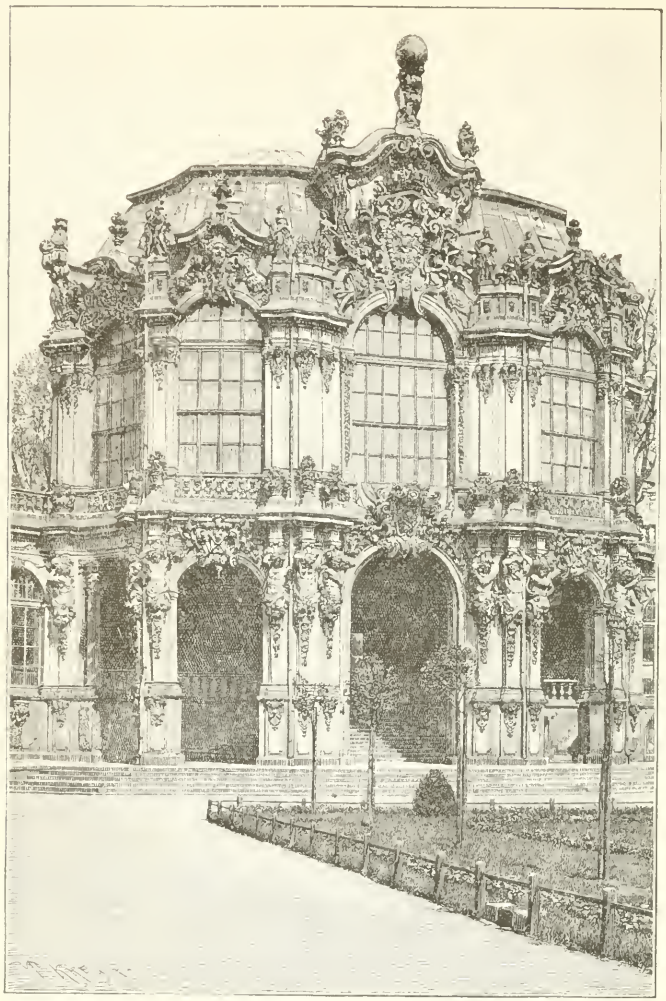


Abb. 644. Großer Pavillon des Zwingers zu Dresden.

die hölzernen Thürfüllungen schmückte er mit prächtig geschnitzten Trophäen (Abb. 634); an den Schlußsteinen der rundbogigen unteren Fenster wurden reichverzierte Helme ausgemeißelt. Im Innern des Hofes aber wollte der Meister die Kehrseite des kriegerischen Schaugepränges zeigen. Hier führte er an den Schlußsteinen der Fenster die weltberühmten Köpfe toter Krieger aus, die fast noch deutlicher als das Reiterbild des Großen Kurfürsten verkünden, daß Schlüter an tiefem künstlerischem Ernst unendlich weit über seinen Zeitgenossen stand. Sonst wendete man damals die stärksten, aber auch oberflächlichsten Mittel an, um den Bildwerken einen recht sprechenden Ausdruck zu geben; hier aber ist nichts von solcher Kulissenreißerei, nichts Ausgeklügeltes und nichts Erzwungenes, sondern die unmittelbarste Empfindung, die reine, unbedingte Wahrheit. Irrigerweise spricht man gewöhnlich von den Masken sterbender Krieger; nicht der Augenblick des Verscheidens ist dargestellt, sondern alle Merkzeichen des eingetretenen Todes sind mit ergreifender Treue wiedergegeben, des gewaltsamen Todes, der über Jünglinge und gereifte Männer im Kampfeszorn hereingebrochen ist. Stiller Schmerz und grimmige Qual, Erschlaffung und krampfhafte Verzerrung, Zorn, Trotz und ergebene Ruhe, alle die mannigfaltigen Abstufungen des Ausdrucks, die der Tod in die erstarrenden Züge bannt, sind mit un-

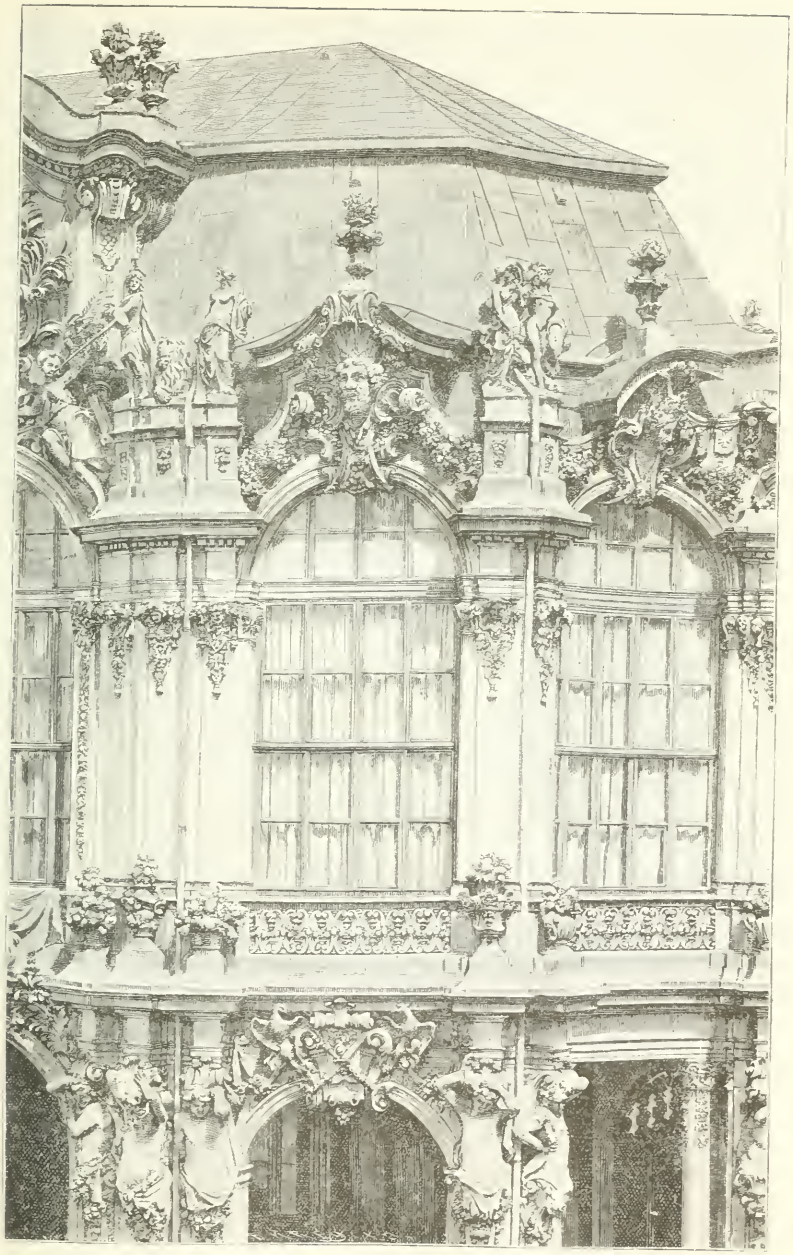


Abb. 645. Vom Obergeschoß des westlichen Pavillons am Zwinger zu Dresden.

Abb. 646. Handbecken, aus Silber getrieben, von Andreas Thelott.
Im Grünen Gewölbe zu Dresden.

vergleichlicher Meisterschaft festgehalten (Abb. 635 u. 636). Gleichsam als Mittelpunkt der ganzen ernsten Reihe erscheint an dem Schlußstein des Eingangs das starre Todesantlitz der Medusa (Abb. 637).

Der Oberbaudirektor Nering starb wenige Monate nach der Grundsteinlegung des Zeughauses; dasselbe wurde im Jahre 1706 durch den französischen Refugié Jean de Bodt vollendet. Ein Jahr lang, von 1698 bis 1699, hatte Schlüter die Leitung des Baues, und es ist wohl möglich, daß er auf die

Abb. 647. Eiskessel aus vergoldetem Silber von L. Biehler.
Im Grünen Gewölbe zu Dresden.

wirkungsvolle Erscheinung des Gebäudes auch noch in andrer Weise als durch die Anordnung des Schmuckwerks Einfluß gehabt hat. Jedenfalls war Schlüter schon bald nach seiner Ankunft in Berlin auch als Architekt thätig. Sein erstes Bauwerk war ein verhältnismäßig bescheidenes Gartenschlößchen, der später vergrößerte und durch eine hohe Kuppel bereicherte Mittelbau des nachmals Charlottenburg benannten Schlosses (1696—1699).

Noch war dasselbe nicht vollendet, da wurde Schlüter mit dem großen Auftrage betraut, das Berliner Residenzschloß, das damals schon durch die unter den Kurfürsten Joachim II. und Johann Georg ausgeführten Renaissancebauten ein sehr stattliches Ansehen besaß, durch einen prächtigeren und großräumigeren Neubau zu ersetzen. Schlüter entwarf einen großartigen Plan, der indessen nur unvollständig zur Ausführung gekommen ist. Er lehnte sich mehr an die italienische, als an die französische Bauweise an; das Wesentlichste aber war, daß er den Barockstil mit schöpferischer Kraft seinen eigensten künstlerischen Gedanken dienstbar machte. Der Bau begann im Jahre 1699. Von den vier Flügeln, welche den inneren Hof umgaben, wurden der südliche und der nördliche gänzlich neu aufgeführt; der aus verschiedenzeitigen Bauteilen bestehende an der Spree gelegene östliche Flügel erhielt nur eine neue Fassade nach dem Hofe zu. Der

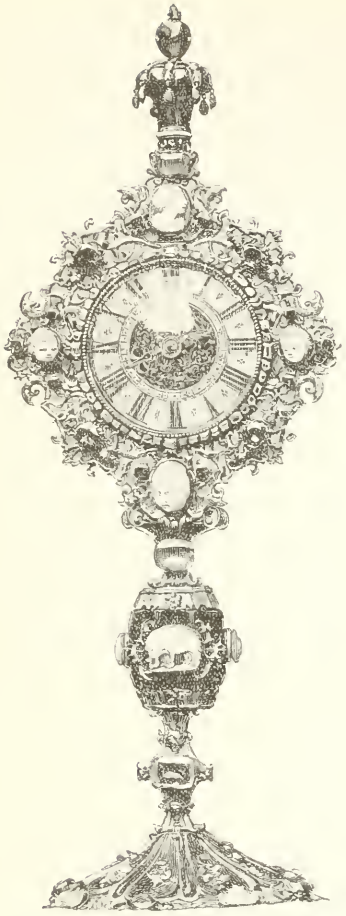


Abb. 648. Silberne Standuhr mit Edelsteinen und Kameen besetzt.
Angefertigt 1725 vom Dresdener Hofjuwelier J. Chr. Köhler. Im Grünen Gewölbe zu Dresden.

Umbau des westlich abschließenden Flügels unterblieb, da Friedrich, nachdem er sich zu Königsberg die Königskrone aufs Haupt gesetzt hatte, eine bedeutende Vergrößerung des Schlosses nach Westen hin beschloß, und Schlüter demgemäß seinen Plan ändern mußte. Nach dem neuen Entwurf verdoppelte sich die Länge des Nord- und des Südflügels; der ganze bisher von niedrigen Nebengebäuden eingeschlossene Vorhof oder äußere Hof sollte in das Innere der Palastanlagen hineingezogen werden. Damit hierbei die in sich harmonisch bemessene Wirkung des an drei Seiten fertigen inneren Hofes nicht gestört werde, beabsichtigte Schlüter denselben an der vierten Seite durch einen Zwischenbau abzuschließen, der den gesamten Hofraum des vergrößerten Schlosses in zwei Teile, dem bisherigen Innenhof und Vorhof entsprechend, zerlegte. Da aber zunächst die Verlängerung der Hauptflügel das Wichtigste war, wurde die Ausführung dieses Zwischenbaus, der die Gestalt einer zweigeschossigen offenen Säulenhalle bekommen sollte, aufgeschoben und in der Folge ganz aufgegeben; statt dessen blieb der alte Querflügel aus dem 16. Jahrhundert bestehen. In den verlängerten Nordflügel sollte nach dem neuen Entwurf ein alter Turm an der Nordwestecke des Vorhofs, der sogenannte Münzturm, aufgenommen werden. Dieser aber hielt die ihm zugedachte Erhöhung nicht aus, und die von Schlüter angewendeten Mittel um den Turm zu festigen erwiesen sich als verfehlt. Der Turm mußte bis auf die Grundmauern abgetragen werden, und infolge dieses Mißgeschicks wurde dem unglücklichen Schlüter im Jahre 1706 die Leitung des Schloßbaus entzogen. Sein Nebenbuhler Eosander von Goethe führte das Werk weiter und schloß den zwischen den Verlängerungsbauten liegenden äußeren Hof durch den Westflügel mit dem Hauptportal, über dem sich jetzt als stattliche Bekrönung die Kuppel der erst in unserm Jahrhundert erbauten neuen Schloßkapelle erhebt.

Schlüters hohe Meisterschaft und frische Eigenart offenbart sich schon beim äußeren Anblick der von ihm ausgeführten Teile des Schlosses. In lebensvollem Schmucke prangend und doch in vornehmer Ruhe breiten sich die beiden langen Fronten mit ihren schön abgeteilten Stockwerken aus, kräftig unterbrochen durch

die stolzen aufsteigenden Formen von je zwei Ausbauten, welche die Eingänge einschließen, und bekrönt von statuengeschmückten Balustraden; in wohlerwogenem Unterschied hat der Meister die dem Schloßplatz zugewendete Südfront (Abb. 638) als Hauptfassade ernster und strenger gehalten, die Fassade am Lustgarten dagegen, der damals noch wirklicher Schloßgarten war, leichter und heiterer behandelt (Abb. 639). In dem inneren Hof aber hat Schlüter ein Meisterwerk geschaffen, das in seiner Art ohnegleichen dasteht, und bei dessen Anblick man nur bedauern muß, daß es dem Meister nicht vergönnt war, durch Ausführung der vierten Seite seinen Gedanken vollständig zu verwirklichen. Dieser Hof, dessen beide unteren Stockwerke lustige, von paarweise stehenden Stützen getragene Lauben begleiten, während in der Mitte eines jeden der drei Flügel ein mächtiger Ausbau mit hohen glatten Säulen und kanellierten Pilastern hervortritt, ist mit seiner wunderbar vollendeten Harmonie im Wechsel von Ruhe und Leben, von Kraft und Leichtigkeit ein erhabenes Kunstwerk, hinter dessen Großartigkeit und Schönheit alles weit zurückbleibt, was sonst die Baukunst der Barockzeit in Deutschland hervorgebracht hat (Abb. 640).

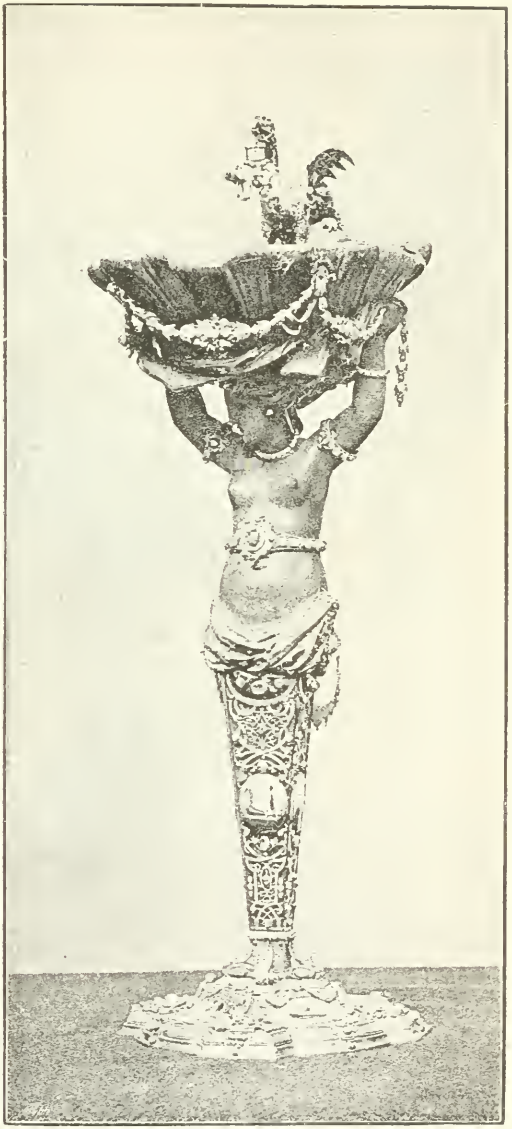


Abb. 649. Karyatide aus Rhinozeroshorn von Dinglinger. Im Grünen Gewölbe zu Dresden.

Als ein großer Meister hat sich Schlüter auch in der inneren Ausschmückung der Pruntgemächer bewährt. Das nach seinen Entwürfen angefertigte reiche Stuckwerk und Holzschnitzwerk der sogenannten Paradekammern des Schlosses offenbart die Unerschöpflichkeit seiner Erfindungsgabe und zeigt uns zugleich, welche Schönheit das Barock-

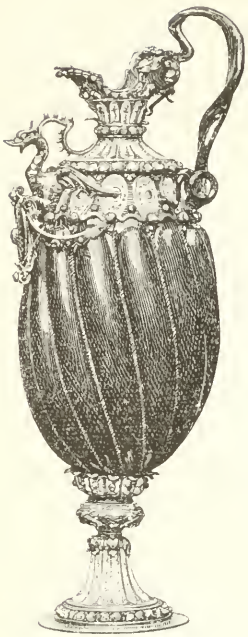


Abb. 650. Kännchen aus Heliotrop in emaillierter Goldfassung mit Edelsteinen besetzt. Von M. Dinglinger. Im Grünen Gewölbe zu Dresden.

ornament unter solchen Händen zu entfalten vermochte (Abb. 641). Auch die marmorne Kanzel, welche Schlüter im Jahre 1703 für die Marienkirche ausführte, bietet treffliche Proben seines Geschmacks in der Zierkunst.

Ein von Schlüter erbautes stattliches Privathaus besitzt Berlin in dem ehemaligen gräflich Wartenbergschen Palast, der heute unter dem Namen „Alte Post" bekannt ist (an der Ecke von Burg- und Königsstraße).

Die Stellung Schlüters als Hofbildhauer wurde durch sein Ausscheiden aus der Schloßbauleitung, das ihn selbst freilich aufs tiefste niederdrückte und seine Schaffenskraft lähmte, nicht berührt. Erst nach dem Tode König Friedrichs im Jahre 1713 wurde durch dessen sparsamen Nachfolger diese Stelle aufgehoben. Schlüter begab sich nach Petersburg, wo sich ihm glänzende Aussichten eröffneten. Als aber seine Gattin sich im folgenden Jahre anschickte, ihm dorthin zu folgen, traf sie die Nachricht von dem plötzlichen Tode des Meisters.

Haben wir in dem königlichen Schloß zu Berlin, soweit dasselbe Schlüter seine Entstehung verdankt, die edelste Schöpfung der deutschen Barockarchitektur kennen gelernt, so finden wir in dem Zwinger zu Dresden deren übermütigstes Gebilde. Die beiden Werke sind gewissermaßen Gegensätze. Ein Vorzug aber ist ihnen gemeinsam, der in dieser Zeit sklavischer Fremdtümelei doppelt ins Gewicht fällt: die Selbständigkeit und Eigenart. Auch der Dresdener Zwinger ist ein in seiner Art einziges Erzeugnis des deutschen Kunstgeistes, wenngleich der Wetteifer mit Versailles die Veranlassung zu seiner Entstehung gegeben hat. Kurfürst Friedrich August I. der Starke (1694—1733), der 1697 als August II. den polnischen Thron bestieg, hatte in seiner Jugend den prunkvoll theatralischen Hofhalt Ludwigs XIV. kennen gelernt, und er wurde als König in vielen Beziehungen ein man kann wohl sagen geistvoller Nachahmer des „Roi Soleil". Wie er sein Vorbild an Glanz der verschwenderischen Festlichkeiten, in deren Anordnung er ein wahres Genie an den Tag legte, zu überbieten suchte, so wollte er es ihm auch an Pracht der baulichen Unternehmungen zuvorthun. Das Prunkgebäude, welches davon, daß sich an seiner Stelle vorher ein Tiergehege befand, den befremdlich klingenden Namen Zwinger führt, und das zur Zeit seines Gründers gewöhnlich als Orangenhaus, bisweilen auch als Schauplatz für Spiele und Aufführungen diente, sollte eigentlich nur den Vorhof bilden für eine riesenmäßige Schloßanlage, wie sie in Europa nicht ihresgleichen gehabt haben würde; da, wo jetzt das Museum steht, sollte ein mächtiger Portalbau den Vorhof abschließen und den Zugang zu den Palästen vermitteln. Beim Bau des Zwingers, der in den Jahren 1711 bis 1722 ausgeführt wurde,

brachte der Architekt Mathias Daniel Pöppelmann (geb. 1662, gest. 1736) des Königs eigne Gedanken zum Ausdruck; er selbst nennt sein Werk „ein ewiges Denkmal von seiner (Augusts des Starken) vollkommnen Kenntnis in den schönen Künsten". Der erste Eindruck, den das Gebäude macht, ist ein überaus fremdartiger; nicht mit Unrecht wird dasselbe mit den phantastischen Erzeugnissen indischer Baukunst verglichen; bekanntlich war König August ein großer Freund und eifriger Sammler kostbarer und seltsamer Werke der indischen und ostasiatischen Kleinkünste. Das Ganze besteht aus sechs zweigeschossigen Pavillons, die durch einstöckige Galerien miteinander verbunden sind und einen viereckigen, durch zwei rundlich geschlossene Ausbuchtungen vergrößerten Platz umgeben (Abb. 642, 643, 644). Im Gegensatz zu der gemessenen Ruhe der Verbindungs-Arkaden sprudelt in den Pavillons das ausgelassenste Leben. Da gehen die Pfeilergruppen zwischen den Öffnungen des Untergeschosses in die Körper von Faunen und Satyrn über, die in mannigfaltigen Bewegungen mit der auf ihnen ruhenden Last zu spielen scheinen und den Beschauer neckisch anlachen; darüber scheinen dann zwischen den reichverzierten Fensterbrüstungen des Oberstocks schwere Blumenvasen dem von unten ausgeübten Druck jener unwilligen Gestalten das Gegengewicht zu bieten. Zwischen den oberen Fenstern werden die Pilaster durch Kapitäle aus Blumen und Masken bekrönt, von denen aus Quasten- und Blumengehänge an den Schäften hinabgleiten; über den Kapitälen der Pilastergruppe eines jeden Fensterpfeilers erhebt sich ein Aufsatz, auf dessen Höhe

Abb. 651. Das Bad der Diana.
Prunkschale aus Chalcedon, Gold, Elfenbein, Edelsteinen und Schmelzwerk von M. Dinglinger. Im Grünen Gewölbe zu Dresden.

Abb. 652. Die Schale mit den Arbeiten des Herkules. Prunkstück aus Jaspis, Gold, Schmelzwerk, Edelsteinen und Perlen, von M. Dinglinger. Im Grünen Gewölbe zu Dresden.

mythologische Gruppen gaukeln, furchtbar gekünstelt in den Bewegungen, aber im einzelnen nicht ohne fesselnden Formenreiz. Die Schlußsteine der hohen Rundbogenfenster greifen nach unten wie mit gespannter Federkraft um die Bogenleibungen herum; nach oben gehen sie in ein üppiges Schmuckwerk über, das die Giebelabschlüsse der Fenster füllt. Wunderlich und mannigfaltig gestaltet, bald höher, bald niedriger, von Blumenvasen bekrönt, vereinigen sich die Giebel mit den freistehenden Figurengruppen zu einem dichten, unregelmäßig geschlungenen Kranz, der das vielwinklige stumpfe Dach umkrönt und teilweise verbirgt; Wappen und Ruhmesengel, Palmzweige und Reichsadler mischen sich zwischen Zusammensetzungen von Masken und Muscheln, Kartuschen und Blumengewinden. Die ganze Architektur scheint sich in Schmuck auflösen zu wollen (Abb. 644 u. 645). Es liegt etwas wie Trunkenheit in dieser Formengebung; aber sie besitzt einen wunderbaren malerischen Reiz, und man wird nicht müde, ihrem ungezügelten Spiele zuzusehen, das von jener Zeit erzählt, da Dresden dem Fremden wie ein bezaubertes Land erschien, „wo es unmöglich war ernsthaft zu sein und wo man nur spielte und gespielt wurde".

Wie Ludwig XIV. sorgte August der Starke schon bei seinen Lebzeiten dafür, daß ihm in seiner Hauptstadt ein ehernes Reiterstandbild gesetzt werde. Ein Schlüter stand ihm hierfür freilich nicht zur Verfügung. Das Grüne Gewölbe bewahrt das von dem Hof-Stück(Geschütz)- und Glockengießer Michael Weinhold (geboren 1663 zu Danzig, gestorben zu Dresden 1732) angefertigte Modell des Denkmals. Dieses aus Bronze, Schmelzwerk, Holz und Marmor hergestellte Modell zeigt den fürstlichen Reiter, der ziemlich steif auf seinem mächtigen Rosse sitzt, auf einem sehr reichen Unterbau; der Sockel, an dessen Fuß — wie bei dem Schlüterschen Denkmal — vier gefesselte Männer sitzen, ist mit Wappen, Trophäen, Herkulesköpfen (in Bezugnahme auf den Beinamen des Königs) und

sonstigem Zierat geschmückt; an seinen Breitseiten hängen Teppichzipfel herab, auf denen Begebenheiten aus dem Leben des Königs in dem trocknen Illustrationsstil des „Theatrum Europaeum“ in Flachrelief ausgeführt sind. Dieser reiche Unterbau, der das Beste an dem Werk ist, blieb bei der Ausführung des Denkmals im großen weg und wurde durch einen schmucklosen Sandsteinblock ersetzt. Das Reiterbild wurde durch den Hauptmann und Stückgießer Ludwig Wiedemann in Kupfer getrieben und vergoldet und im Jahre 1736 auf dem Marktplatz der Neustadt aufgestellt.

Abb. 653. Der Große Kurfürst als Bellerophon die Chimära tötend.
In Eisen geschnittene Statuette von Gottfried Leigebe.

König August der Starke ist der eigentliche Gründer des Grünen Gewölbes in seiner jetzigen Gestalt. Er ordnete diese Sammlung, die er durch Überweisung zahlreicher Schätze, die bis dahin anderswo verwahrt wurden, und durch neue Erwerbungen bedeutend vergrößerte. Er vermehrte demgemäß die Räumlichkeiten und gab denselben die reiche Ausstattung, welche sie heute noch besitzen; in dem sogenannten Wappenzimmer mit dem prächtigen Schmuck von in Kupfer getriebenen und vergoldeten Wappen gibt die Zahl 1724 über einer Thür das Jahr an, in dem die Neueinrichtung vollendet war. Die Aufstellung der Gegenstände ist zum großen Teil noch dieselbe, wie sie der König damals veranlaßte. Unter ihm wurde auch zuerst die Besichtigung der Schätze dem Publikum gestattet. — Die bildnerische Kleinkunst, welche die Prunktische und Schauschränke der Vornehmen mit künstlichen und stofflichen Kostbarkeiten füllte, stand noch immer auf ansehnlicher Höhe. Daß sie bisweilen noch wahrhaft Schönes zu schaffen vermochte, ohne dabei im geringsten den Geschmack ihrer Zeit zu ver-

Abb. 654. In Eisen geschnittene Vase von M. Dinglinger. Im Grünen Gewölbe zu Dresden.

leugnen, davon besitzen gar viele öffentliche und private Sammlungen glänzende Beweisstücke. Nirgends aber ist so viel Prächtiges und zugleich für die Zeit Charakteristisches vereinigt wie im Grünen Gewölbe.

Als würdige Erben des alten Ruhms der Augsburger Goldschmiede zeigen sich uns hier Meister wie Johann Heinrich Mannlich (geb. 1660, gest. 1718), dessen Prachtgefäße aus Edelmetall und Elfenbein sowohl in ihrer ganzen Gestalt wie in der Bildung des Figurenschmuckes eine hohe Schönheit besitzen, Johann Andreas Thelott (geb. 1654, gest. 1734), der Verfertiger des herrlichen silbergetriebenen Handbeckens des Königs (Abb. 646), Johann Ludwig Biehler (geb. 1692, gest. 1746), von dem ein schwerer, sehr reich und schön verzierter Eiskessel aus vergoldetem Silber herrührt (Abb. 647). Mit diesen und andern Meistern wetteiferten die angestellten Hofjuweliere Augusts des Starken, wie Johann Christoph Köhler, von dessen Kunstfertigkeit die abgebildete Standuhr (Abb. 648) ein Beispiel gibt, und vor allen Johann Melchior Dinglinger (geb. 1664 zu Biberach, gest. 1731 zu Dresden). Der letztgenannte Meister, dessen Haus in Dresden der Sammelpunkt der ganzen dortigen Kunstwelt war, und der als „der deutsche Cellini" gefeiert wurde, hatte seine Ausbildung in Augsburg, Nürnberg und Paris genossen. Er besaß die staunenswürdigste Geschicklichkeit in der Bearbeitung aller möglichen Stoffe. Unter seinen zahlreichen im Grünen Gewölbe bewahrten Werken finden wir eine figurenreiche Vase aus Kelheimer Stein, verschiedene Gegenstände aus dem eigentümlich schimmernden bräunlichen Rhinozeroshorn — darunter eine besonders schöne von einer Karyatide getragene Schale (Abb. 649) —, ferner Gefäße aus Heliotrop (Abb. 650), Sardonyx, Achat, Jaspis u. s. w. — alles in reicher Fassung und Ausschmückung von Gold, das zum Teil mit Brillanten und andern Edelsteinen und mit den damals sehr beliebten großen unregelmäßigen, sogenannten barocken oder Monstreperlen besetzt, auch mit Schmelzwerk und mit ganzen in Schmelzfarben ausgeführten Malereien verziert ist; auch die plastischen goldnen Figuren haben bisweilen einen Überzug von Schmelzfarben. Zu den schönsten seiner Schaugefäße gehört das „Bad der Diana", eine von reicher Goldfassung getragene und umgebene Schale aus Chalcedon, deren blanke Politur den Eindruck

von spiegelndem Wasser hervorruft; die in Elfenbein geschnitzte zierliche Gestalt der Göttin sitzt zwischen Liebesgöttern unter einem goldnen emaillierten Baldachin am Rande des Wassers (Abb. 651). Der Meister selbst scheint diese Arbeit für seine beste gehalten zu haben; mit dem „Dianabad" in der Hand ließ er sich 1722 von dem preußischen Hofmaler Antoine Pesne abmalen — ein Bildnis, das noch in demselben Jahr durch Kupferstich vervielfältigt wurde. In zwei andern, mit dem nämlichen Aufwand hergestellten Prunkschalen, von denen die eine auf dem emporragenden Teil der Fassung den ruhenden Herkules trägt, die andre an der entsprechenden Stelle, vor einem goldgefaßten Spiegel, dessen Rückseite das schmelzgemalte Bildnis Augusts des Starken enthält, den Herkules als Löwenbändiger zeigt und dazu am Fuß und an den Seitenwänden der Schale mit schmelzüberzogenen Goldmedaillons, auf denen die übrigen Thaten von des Königs mythischem Vorbild dargestellt sind, geschmückt ist (Abb. 652), — in diesen beiden Schangefäßen hat Dinglinger nicht das gleiche Maß von Gefälligkeit des Gesamteindrucks zu erreichen vermocht, ungeachtet der im einzelnen vorhandenen Reize. Mit derselben Meisterhaftigkeit, mit der er das bildsame Gold behandelte, verstand sich Dinglinger darauf, das harte Eisen zu schneiden. Diese vorzugsweise der Ausschmückung von Waffen dienende mühsame Fertigkeit schuf gelegentlich auch selbständige Kunstwerke, die von jener Zeit höchlich geschätzt wurden, wenn auch häufig mehr die Schwierigkeit der Arbeit als der künstlerische Wert die Bewunderung hervorrief. Den größten Ruhm in diesem Fache genoß im 17. Jahrhundert Gottfried Leigebe (Leygebe), der 1630 zu Fraustadt in Schlesien geboren war, von 1645 bis 1668 in Nürnberg, dann bis zu seinem Tode im Jahre 1683 zu

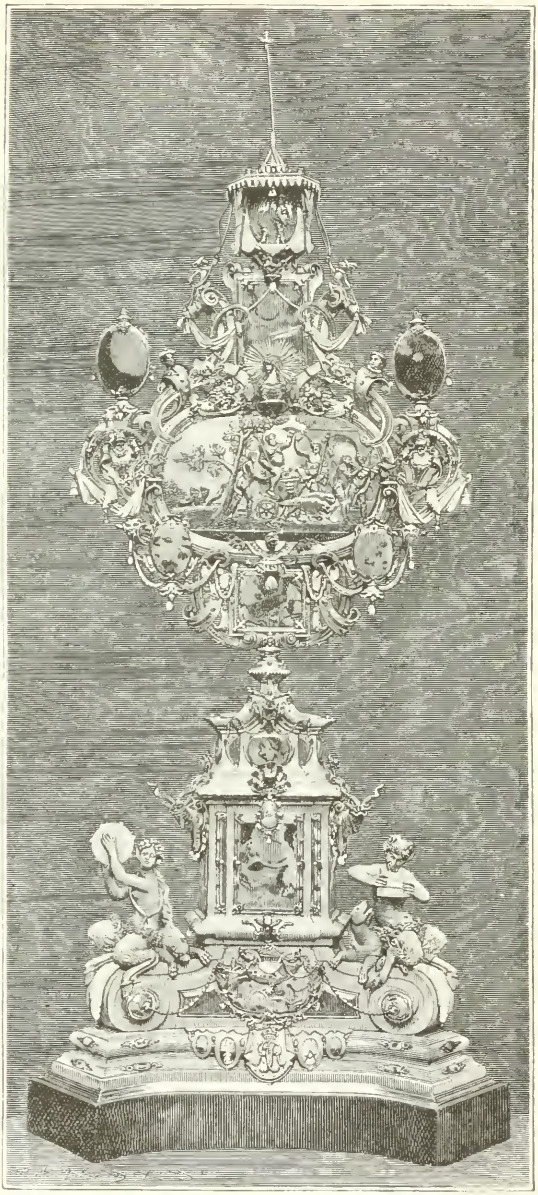


Abb. 655. Des Lebens höchste Freuden.

Tafelaufsatz aus Kelheimer Stein, Gold, Silber, Edelsteinen, Schmelzwerk und Perlen, angefertigt 1728 von den Brüdern Dinglinger. Im Grünen Gewölbe zu Dresden.

Abb. 656. Barockspiegel aus dem Fürstenbergschen Schlosse zu Herdringen.

Berlin arbeitete. Dessen meistbewunderte Werke waren Reiterbildnisse fürstlicher Personen in sinnbildlicher Einkleidung; das Grüne Gewölbe besitzt von ihm eine im Zeitraum von fünf Jahren aus einem 67 Pfund schweren Eisenblock herausgeschnittene Gruppe, welche König Karl II. von England als St. Georg darstellt; ein ähnliches Werk aus seiner Berliner Zeit stellt den Großen Kurfürsten als Bellerophon dar (Abb. 653). Eine treffliche geschnittene Eisenarbeit von Dinglinger besitzt die Dresdener Sammlung in einer hohen Vase mit dem Reliefbild eines Bacchusfestes, die in ihrer wahrhaft klassischen Gestalt zu den edelsten Werken dieses Meisters gehört (Abb. 654). In manchen andern Arbeiten zeigt sich Dinglinger freilich ganz in dem halb schwulstigen, halb kleinlichen Wesen seiner Zeit befangen, so namentlich in den großen sogenannten Kabinettstücken, welche er in Gemeinschaft mit seinen beiden jüngeren Brüdern, dem Schmelzmaler Georg Friedrich Dinglinger und dem Goldschmied Georg Christoph Dinglinger, ausführte; der Wust von Figuren und Gegenständen an den drei hohen Aufsätzen, durch welche „der Frühling des Lebens", „des Lebens höchste Freuden" (Abb. 655) und „das Ende des Lebens" versinnbildlicht werden sollen, wirkt höchst unerfreulich, und die gleichfalls als Tafelaufsätze gedachten figurenreichen Darstellungen des ägyptischen Apistempels und des Hofhalts des Großmoguls sind ganz unkünstlerische kindliche Spielereien, trotz der bewundernswürdigen künstlerischen Sorgfalt, die auf die Ausführung der Einzelheiten verwendet ist, und trotz des sehr achtbaren Strebens nach möglichster archäologischer und ethnographischer Treue; über das letztere Werk hat J. M. Dinglinger selbst eine Schrift verfaßt, in der alles aufs genaueste erklärt und selbst der kleinsten Verzierung ein versteckter Sinn beigelegt wird.

Ebenso wie die vorzugsweise in kostbaren Stoffen arbeitende Kleinkunst, bietet auch das gröbere Kunsthandwerk, das aus derberen Stoffen Gegenstände zu Schmuck und Nutzen schafft, noch in der späteren Barockzeit eine Fülle der erfreulichsten Erscheinungen.

Die Kunsttischlerei brachte nicht nur bei der feststehenden Ausschmückung der Räume glänzende Prachtwerke hervor, wo sie den Vorzeichnungen des

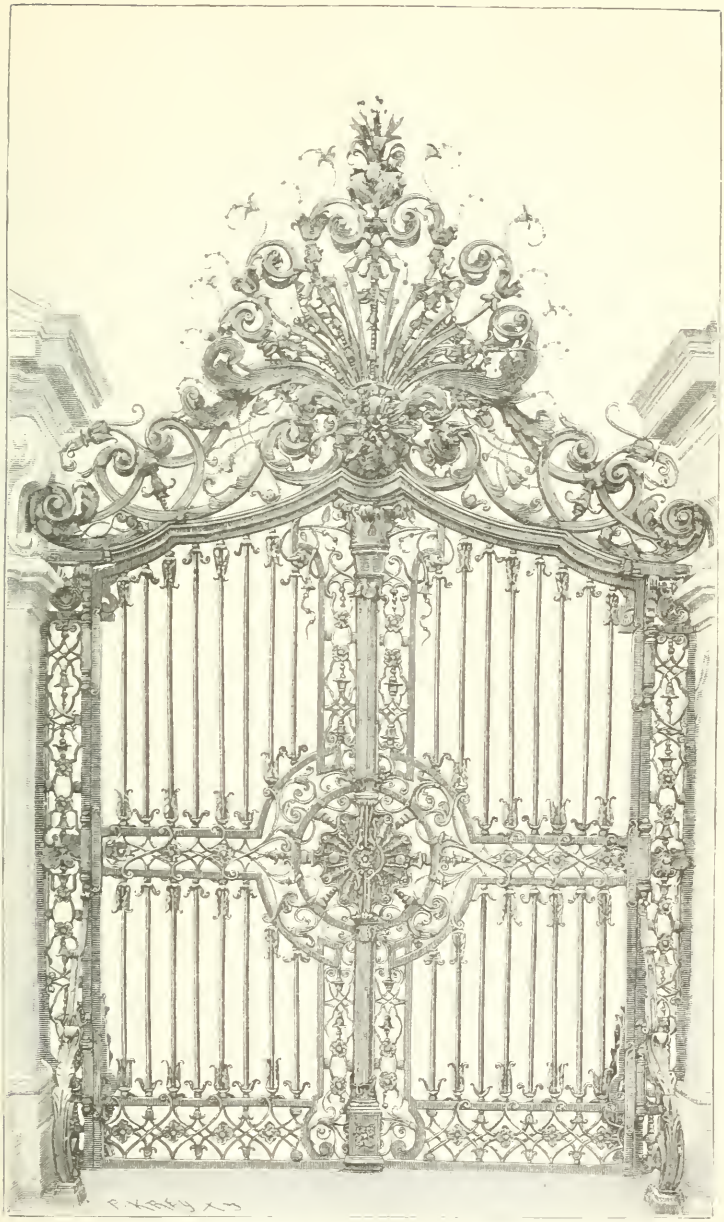


Abb. 657. Schmiedeeisernes Thorgitter am Belvedere zu Wien. (Um 1700.)

Architekten oder des Dekorateurs folgen mußte, sei es nun daß sie auf die Thüren, die Umrahmung der hohen Wandspiegel und sonstiger Einzelteile beschränkt

blieb, sei es daß sie in der gesamten Wandbekleidung mit dem Stuckwerk, das sie von den Decken bald völlig verdrängt hatte und ihr auch die Wände immer mehr streitig machte, in Wettbewerb trat; auch wo sie sich frei bewegte, bei der Herstellung des beweglichen Hausrats, vermochte sie eine wahrhaft künstlerische Erfindungsgabe und Schaffenskraft und häufig auch einen bewundernswürdigen Geschmack an den Tag zu legen, mochte sie zu den kraftvollen Gebilden ihres Schmuckwerks sich der zusammengesetzten Formen des Barockornaments bedienen, oder mochte sie es vorziehen, sich in einem üppigen Spiel von Riesenblumen und Blättern zu ergehen (Abb. 656).

Vor allem aber fordern die Werke der Kunstschlosserei unsre Bewunderung heraus. Beim Anblick von manch einem prächtigen Gitterwerk möchte man glauben, das Barockornament sei eigens für die Schmiede erfunden; so wunderbar sind dessen verschnörkelte Formen den Bedingungen des Stoffs und seiner Bearbeitung angepaßt (Abb. 657). Und dabei herrscht in diesen Arbeiten eine so unübertreffliche Vereinigung von Freiheit und Gesetzmäßigkeit, daß man sich fast versucht fühlt, die geistreichsten Künstler, die Deutschland in der Zeit des Barockstils neben dem einzig dastehenden Schlüter besaß, unter namenlosen Schlossermeistern finden zu wollen.

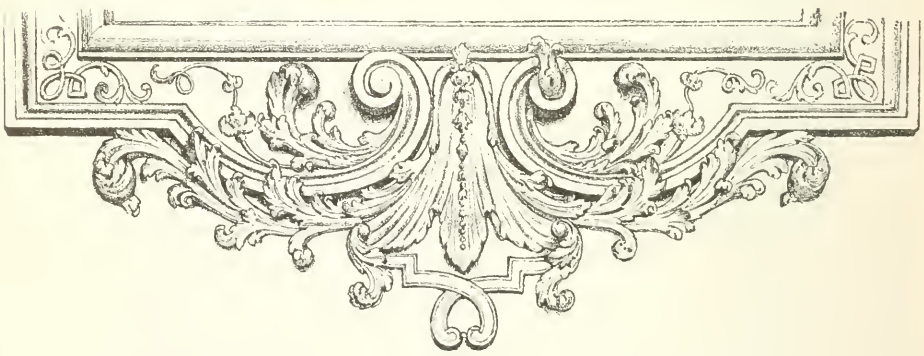


Abb. 658. Stuckverzierung (Unterteil einer Fenstereinfassung) im Schloß zu Schleißheim.

Abb. 659. Stuckverzierung an einer Decke des Schlosses zu Bruchsal.

3. Rokoko.

Abb. 660. Rokoko-Zierbuchstabe A.
Nach einem Holzstock im Germanischen Museum, aus dem reichen Vorrat der Köselschen Buchdruckerei in Kempten.

A-la-mode-Kleider, à-la-mode-Sinnen,
Wie sich's wandelt außen, wandelt sich's auch innen.

Dieses schon im Beginn der französischen Modeherrschaft ausgesprochene Dichterwort hat sich in Bezug auf den Kunstgeschmack niemals augenfälliger bewahrheitet als bei dem Stilwechsel, der sich im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts vollzog. Als Ludwig XIV. von der Schaubühne des Lebens abgetreten war (1715), verschwand die von ihm ausgegangene theatralische Majestät aus dem Kunstwesen, um einer Vorliebe für das Kleine und Pikante Platz zu machen, nach dem Geschmacke des ebenso begabten wie frivolen Regenten Philipp von Orleans und seiner Gesellschaft; und als Ludwig XV. selbständig geworden war, ließ sein persönlicher Geschmack aus diesem im innersten Wesen veränderten Barockstil einen wirklich neuen Stil hervorgehen, dessen Hauptcharakterzug die grundsätzliche Launenhaftigkeit bildete. Und alsbald gelangte auch Deutschland zu

der Überzeugung, daß die Schaustellung von Kraft und der gewichtige Pomp der bisherigen Kunstweise, der stets eine gewisse wenn auch häufig nur sehr äußerliche Großartigkeit innewohnte, ganz unzeitgemäß sei, daß das einzig wahre Wesen der Kunst vielmehr in einer ausgesuchten Zierlichkeit bestehe, und daß es ihre Gebilde besser kleide, wenn sie statt derber Üppigkeit eine raffinierte Lüsternheit atmeten. So herrschte in Deutschland während der mittleren Zeit des 18. Jahrhunderts, fast genau mit der Regierungszeit Ludwigs XV. (1723—74) zusammenfallend, in gewissenhafter und häufig übertreibender Nachahmung der Franzosen die eigentümliche Kunstweise, die in Frankreich „style Louis XV“ genannt und in Deutschland mit dem erst in neuerer Zeit aufgekommenen wunderlichen Wort „Rokoko“ bezeichnet wird.

Das Wort Rokoko soll als spöttischer Ausdruck zuerst von französischen Künstlern vom Ende des vorigen Jahrhunderts, die strengeren Kunstanschauungen huldigten, gebraucht worden sein. Das aus natürlichen Steinen und Muscheln gebildete Grottenwerk (rocaille) war bei den Gartenanlagen der Zeit Ludwigs XV. höchst beliebt; Nachbildungen von Muscheln und Tropfsteinbildungen spielten auch im Ornament eine Rolle. Sichtlich liegt in dem Scherzwort Rokoko derselbe Wortstamm wie in Rocaille. Im Anfange unsers Jahrhunderts bezeichneten deutsche Schriftsteller wohl jede regellose Kunstrichtung mit dem Ausdruck Rocaille-Geschmack; später wurde dafür jener Spitzname gebräuchlich. Allmählich hat sich das in Frankreich ganz vergessene Wort in Deutschland Bürgerrecht erworben und wird jetzt allgemein in bestimmter Begrenzung seines Gebrauchs zur Bezeichnung des Stils Ludwigs XV. angewandt.

Jenes Auflösen der Architektur in Zierwerk, das sich beim Dresdener Zwinger — der überhaupt in einzelnen Zügen schon auf den beginnenden Rokoko-Geschmack hinweist — ankündigt, wird nunmehr zur Thatsache; allerdings nicht, wie dort, im Äußern, sondern im Innern der Gebäude. Die eigentliche Heimat des Rokoko sind die Boudoirs und Schlafgemächer; von hier aus geht es in die Repräsentationsräume über und läßt das architektonische Gefüge zurücktreten hinter einem eigentümlichen ornamentalen Geschlinge, wie es als reizvolle Belebung architektonisch ungegliederter Wandflächen ersonnen worden war. Eine geistreiche Begriffsstimmung hat die wahre Idee des Rokoko in dem Satze ausgesprochen, daß „das Rahmenwerk zum Organismus wird und alle andern traditionellen Formen der Baukunst zu ersetzen beginnt“. Im Barockstil hatten die Umrahmungen aus Stuck oder Holz, welche an Wand- und Deckenflächen die gemalten oder bildnerischen Füllungen einschlossen, innerhalb des übrigen, loseren Schmuckwerkes stets eine gewisse architektonische Gebundenheit und Regelmäßigkeit bewahrt, mochten sie sich auch in noch so ungewöhnlich zusammengesetzten Linien bewegen. Jetzt aber verschmilzt der Rahmen mit dem freien Zierwerk, das an ihn herantritt, zu einem einheitlichen Gebilde. „Der Rahmen umschließt die Füllung pflanzenhaft, umrankt sie gleichsam als ein organisch Belebtes.“ Aus dem Verwachsen von Bandwerk und Blattwerk entsteht das neue, eigenartige und lebensvolle Rokoko-Ornament; das Band mit seinen zurückgeworfenen Endrollen wird zum Stab mit rundlich abgestumpften, leicht gebogenen Enden; es bildet die Hauptrippe eines breiten Gewächses mit starken Querrippen, das bald in scharfen Spitzen, bald in stumpfen Rundungen, bald wieder in einem Stab endigt, und

das bald mehr mit einem Blatt, bald mehr mit einer Muschel Ähnlichkeit hat und gelegentlich selbst in tropfstein- oder korallenähnliche Bildungen übergeht. Aus einer Anzahl solcher Gewächse nun setzt sich, mit oder ohne Hinzuziehung einfacher, an den Enden umgebogener Stäbe, das Ganze des Rahmens zusammen, indem sich eins an das andre mit dem Rücken seiner S- oder C-förmig gebogenen Grundrippe anlehnt. Dabei wird das Gesetz der Symmetrie, das gewissermaßen unnatürlich erscheint für Gebilde, die sich so ohne inneren Zusammenhang aneinander fügen wie diese Muschelblattschnörkel, aufgegeben, und das Zierwerk ergeht sich in mutwillig koketten Schiefheiten (Abb. 659, 660, 661 u. a.). Das Verlassen der Symmetrie — das augenfälligste Merkzeichen des ausgeprägten Rokokostils — kommt den naturalistischen Beigaben zu dem Ornament, die fast in noch reichlicherem Maße angewendet werden als es der Barockstil that, im Sinne einer völlig naturgetreuen Ausführung zu gute. Zarte Blumengewinde, schlanke Blätterzweige, lose Blütenranken und Gräser umspielen und ergänzen das Zierwerk, hier mit Schleifchen angeknüpft, da lose hingesteckt oder eingeflochten und dort aus Blatt- und Muschelwerk wie aus einem nährenden Boden hervorsprossend. Hin und wieder wiegt sich ein Vöglein auf den Zweigen, und schäkernde Kindergestalten, die ein schelmischeres Wesen angenommen haben als die gesunden Putten des Barockstils, gaukeln gleich Schmetterlingen umher (Abb. 659, 662). Waren in der Barockzeit Waffentrophäen ein vorzugsweise beliebter Schmuck der Füllungen, so wird jetzt eine derartige Erinnerung an die Rauheit der Außenwelt vermieden; Gruppen von Musikinstrumenten, von Jagdgerät und Jagdbeute treten an die Stelle der Kriegswerkzeuge. Auch die Festräume sollen jetzt nicht einer würdevollen Schaustellung von Macht und Ruhm, sondern der Lust und dem Lebensgenuß dienen. Die feierlichen Pilasterstellungen werden beiseite gedrängt, um dem leichten flatterhaften Schmuckwerk Platz zu machen, und nicht selten müssen

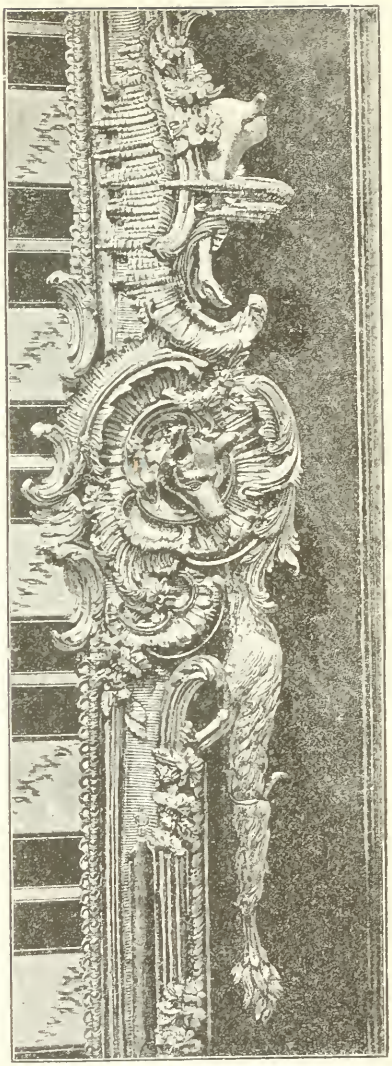


Abb. 661. Stück einer holzgeschnitzten Wandfeldeinfassung im Schloß zu Bruchsal.

Abb. 662. Stuckputto im Festsaal des Schlosses zu Bruchsal.

sie diesem vollständig weichen. Wo die Pilaster bleiben und wo, etwa an Vorhallen, auch Säulen angewendet werden, da wuchert das Akanthuslaub des korinthischen und des römischen Kapitäls in ein unregelmäßiges Blattwerk aus, das mit dem übrigen Zierwerk harmoniert und das hier und dort zurückschlagend auf den Schaft heruntergreift, aus dem auch wohl die Eckrollen in umgekehrter Richtung hervorwachsen; oder das ionische Kapitäl wird mit Blumen geschmückt und senkt seine überschwellenden Rollen weit herab. Die beweglichen Linien des Ornaments wirken auf die Grundriß- und Gesimslinien ein; wo diese, wie es jetzt immer beliebter wird, die gerade Richtung verlassen, bewegen sie sich in unberechenbaren Wellenschwingungen. Vollends bei dem Mobiliar setzt sich jede Umrißlinie aus Krümmungen zusammen (Abb. 663), die bald sanft ineinander fließen, bald in wechselndem Spiel zusammenstoßen, den Grundformen des Zierwerks entsprechend, das auch hier wiederkehrt und in unerschöpflicher Abwechslung die geschweiften Flächen einfaßt und überrankt und sich ebenso geschmeidig zu Tisch- und Stuhlbeinen, zu Arm- und Rückenlehnen, wie zu Bilder- und Spiegelrahmen zusammenfügt, das selbst bei dem kleinsten Gerät die Form und den Schmuck bestimmt. So entsteht jene unübertreffliche

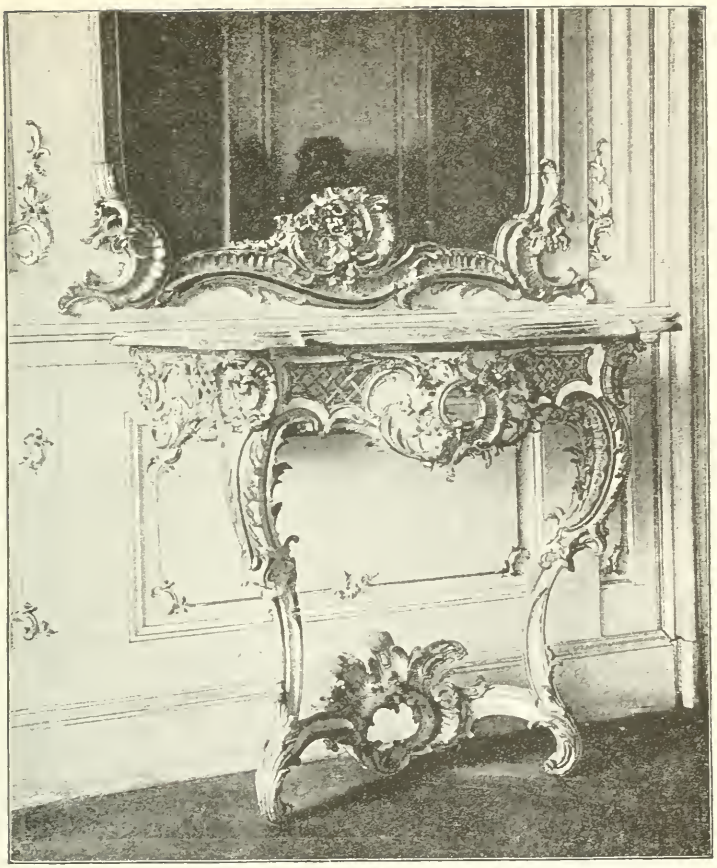


Abb. 663. Holzgeschnitztes Spiegeltischchen (sog. Konsole) im Schloß zu Bruchsal.

Stileinheit des Rokoko, die ebenso bewundernswürdig ist wie der Reichtum der Erfindungsgabe, die bei aller Einheitlichkeit jede Wiederholung zu vermeiden wußte. In dieser Mannigfaltigkeit im Gleichartigen besitzt die Zierkunst jener Zeit ein hohes Verdienst, und wir können den schöpferischen Künstlersinn ihrer Handwerker gar nicht hoch genug anerkennen. Ferner bekundet der Rokokostil — und darin ist er im allgemeinen dem Barockstil überlegen — durchgehends einen mustergültigen Geschmack in Bezug auf die Massenverteilung und die Wirkung durch Gegensätze. Wie das bewegte Spiel der reichen Formen durch feine einfache Linien unterbrochen und durch ruhige Flächen hervorgehoben wird, und wie die feineren und zierlicheren Bildungen zwischen dem kräftigeren Zierwerk verteilt sind, das ist unübertrefflich. Eigentümlich und für das innerste Wesen des Rokoko bezeichnend ist dabei, daß eine wirklich beruhigende und völlig abgerundete Wirkung nirgends beabsichtigt ist; es liegt vielmehr in dem Zuspitzen

der Gegensätze, in dem Aneinanderstoßen schlanker geradliniger Stäbe und willkürlich geschwungener nach allen Richtungen auswachsender üppiger Formen, in dem Ausbreiten des größten Reichtums auf übrigens ganz unbelebten Flächen, in diesem Vermeiden vermittelnder Übergänge liegt eine berechnete Pikanterie, ein prickelnder Reiz, der das Auge überall anlockt, aber nirgends zu behaglichem Verweilen einlädt. Dasselbe Wesen spricht sich in der Farbenstimmung der Räume aus; nur werden hier andre Mittel angewendet, um zu demselben Ziele zu gelangen. An die Stelle der gesättigten Harmonie, die dem ganzen Raum wenn man so sagen darf eine abgeschlossene Bildwirkung verleiht, tritt ein Spielen mit zarten Tönen, die nirgends kräftig zusammenklingen, und von denen einer über alle andern ein ausgesprochenes Übergewicht behauptet; so wird auch in dieser Beziehung das Auge mehr gereizt als befriedigt, aber der Reiz ist unbestreitbar ein sehr großer. In diese Stimmung passen denn auch die kräftigen Farbenwirkungen der Wandteppiche nicht mehr hinein; die Gobelins kommen außer Mode und an ihrer Stelle werden die Wandflächen mit schlichten oder zart gemusterten Seidenstoffen überzogen, die mit den Möbelbezügen und mit den Vorhängen, durch die das Licht der hohen, aus großen Scheiben bestehenden Fenster gedämpft wird, in feinster Farbenwahl übereinstimmen. — Der Malerei fällt eine bedeutendere Mitwirkung in der Regel nur dann zu, wenn ihr die Decke eines großen Raums zur Ausschmückung überwiesen wird, wo sie dann regelmäßig die Aufgabe hat, die Fläche verschwinden zu machen und einen Blick in den lichten Äther zu eröffnen, in ungemessene Höhen, wo die Götter des Olymps über den Wolken schweben. Namentlich in großen Festsälen ist dieser Aufblick in die Kreise der ewig genießenden Götter beliebt, und in den Orangehäusern ist es fast allgemein Regel, über den südlichen Gewächsen dem Beschauer den Himmel Griechenlands vorzutäuschen, mit einer Untersicht unter den goldnen Wagen und die weißen Rosse des Sonnengottes. Die Decken sind jetzt durchgehends Spiegelgewölbe, das heißt sie bestehen aus einer wagerechten Ebene, die von den Wänden aus durch leichte Anwölbungen getragen wird. Das allmähliche Übergehen aus der senkrechten in die wagerechte Fläche erleichtert den Malern die Herstellung der überraschendsten perspektivischen Effekte, und im Wechselspiel mit dem Stuckwerk, das vom Wandgesims aus an die Decke hinanwächst, finden sie Gelegenheit, ihre Geschicklichkeit in der Augentäuschung an den Tag zu legen. Dabei erreichen sie häufig in pikantem Formen- und Farbenspiel die glücklichste dekorative Wirkung. Leider müssen wir, wo wir in dieser Zeit einem wirklich guten Gemälde begegnen, ohne weiteres annehmen, daß sein Urheber kein Deutscher war. — In den großen al fresco ausgeführten Deckengemälden, und ebenso in den kleineren Bildern, welche bisweilen in der Mitte der Decken zwischen dem Stuckwerk erscheinen, dürfen wir eher ein Festhalten an demjenigen, was der Barockstil liebte, erblicken, als etwas zum eigentlichen Rokokogeschmack Gehöriges. Der letztere überließ die Decken gern dem Stuckwerk allein; dafür bevorzugte er eine andre Verwendung der Malerei: kleine Ölbilder, meist mit Kinderfigürchen oder mythologischen weiblichen Gestalten, auch wohl mit modischen

Schäferscenen, wurden als Füllung eines Rahmenwerks über den Thüren und an andern Stellen eingelassen, wo sie mit ihren verhältnismäßig kräftigen Farben innerhalb der duftigen Gesamtstimmung des Raums ebenso pikant wirkten, wie die Schönheitspflästerchen auf Wange und Hals der Dame, die in diesen Gemächern als Gebieterin waltete. Auch Bildnisse erhielten ihren bestimmten Platz an den Wänden, wo sie von Rahmen eingeschlossen wurden, die einen Wesensbestandteil der Gesamtausschmückung bildeten; um dieselben nicht allzusehr im Ganzen verschwinden zu lassen, liebte man es, sie in besonderen Räumen zu vereinigen. Bewegliche Bilder pflegte man als größere oder kleinere Sammlung in eigens hierzu bestimmten „Kabinetten" oder „Galerien" zusammenzuhängen.

Deutschland ist reich an Schlössern, deren prächtige Innenausstattung den Rokokostil mit seinem Reichtum und seiner Zierlichkeit, seinem Geschmack und seiner in der Anwendung des Willkürlichen herrschenden Folgerichtigkeit von der glänzendsten Seite zeigt. Ein besonderes Interesse beanspruchen die Paläste geistlicher Fürsten. Denn hier mußte der Rokokogeschmack der geistlichen Würde Rechnung tragen, er durfte sein kokettweibliches Wesen nicht in dem Maße auf die Spitze treiben, wie es ihm anderswo gestattet war. Daher entstand hier ein eigentümlich prunkvoller Mischstil, der die Großartigkeit des italienischen Barockstils mit dem feinen Reiz des französischen Rokoko in bewundernswürdiger Weise zu vereinbaren wußte. In diesen Bauten finden wir vorzugsweise jene großen Deckengemälde, die schon allein eine kräftige Wandgliederung und kräftige Gesimse erfordern, um nicht die Wirkung der Wände zu erdrücken; und auch wo dieser Grund nicht vorliegt, behauptet in den größeren Räumen eine feierliche Architektur ihr Recht, und mächtige Pilaster und Marmorsäulen treten beherrschend zwischen das spielende Füllwerk der Flächen.

Den ersten Rang unter den Rokokopalästen nehmen wohl die Residenzen zu Würzburg und zu Bruchsal ein. Beide wurden von Johann Balthasar Neumann (geb. zu Eger 1687, gest. zu Würzburg 1753) erbaut, der von Beruf eigentlich Geschütz- und Glockengießer war und später als Oberst die Artillerie des fränkischen Kreises befehligte, der aber als Baumeister die meisten seiner Zeitgenossen an Sinn für Schönheit und Großartigkeit weit übertraf. Er durchreiste Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Italien, um die besten Bauwerke kennen zu lernen. Gegen achtzig verschiedene Gebäude sollen im südlichen Deutschland, besonders im Würzburgschen, unter seiner Leitung oder wenigstens nach seinen Plänen ausgeführt worden sein; seine mit vielen Kuppeln prangende Kirche zu Neresheim ist eins der bedeutendsten kirchlichen Bauwerke der Zeit.

Die ehemals bischöfliche, jetzt königliche Residenz zu Würzburg, welche unter dem Fürstbischof Johann Philipp Franz von Schönborn im Jahre 1720 in Bau genommen, unter dessen Nachfolger Christoph Franz von Hutten weiter geführt, und im Jahre 1744 unter Fürstbischof Friedrich Karl von Schönborn vollendet wurde, während die Fertigstellung der Inneneinrichtung sich bis in die fünfziger Jahre hineinzog, ist wohl unbedingt das großartigste Bauwerk, welches Deutschland aus der mittleren Zeit des 18. Jahrhunderts besitzt. Das gewaltige Gebäude, das mit drei mächtigen Flügeln einen großen Vorhof umfaßt, enthält sieben Höfe und mehr als 280 Räume, darunter eine kirchenähnliche Kapelle und ein

besonderes Theater. Im Erdgeschoß des Mittelbaues dehnt sich eine weite Halle aus, bei deren Durchschreiten man gleich auf eine wunderliche Spielerei stößt, dergleichen in jener Zeit sehr beliebt waren: an einer Stelle wird der Besucher verblüfft durch ein unerwartetes und sonderbares Widerhallen seiner Schritte aus einer eigens zu diesem Zwecke angelegten und sehr künstlich konstruierten Wölbung. Zu den oberen Räumen gelangt man durch ein Treppenhaus, das an Großartigkeit kaum seinesgleichen hat, und dessen riesige Decke durch ein prachtvolles Freskogemälde des Venezianers Tiepolo eingenommen wird. Den Glanzpunkt der Festräume bildet der sogenannte Kaisersaal, ein Raum von märchenhafter Pracht der Ausstattung, der gleichfalls von Tiepolo mit herrlichen Gemälden geschmückt ist. Ein phantastischer Formen- und Farbenreichtum entfaltet sich ferner im sogenannten Spiegelsaal, wo überall in den Füllungen Spiegel erscheinen, die den Reiz des Zierwerks unendlichfach wiederholen und teilweise durch aufgemalte Blumen belebt sind (Abb. 664). In der ganzen langen Reihe der Prunkgemächer übertrifft eins das andre an Glanz. Mögen wir hier einen Wandsockel betrachten, auf dem kleine Bildchen zwischen reichem Rahmenwerk erscheinen (Abb. 665), dort eine Thür bewundern, deren Füllungen in ebensolcher Weise geschmückt sind, mögen wir die Augen über das prachtvolle Zierwerk der Wandflächen schweifen lassen oder über das verschwenderisch hingestreute Stuckwerk der Decken (Abb. 666), überall müssen wir staunen über die Großartigkeit und die Mannigfaltigkeit der Wirkungen, welche die Rokoko-Dekoration hervorbringt, über den künstlerischen Aufwand, der sich über alles ausbreitet, der selbst das geringste Beschlagstückchen an den Thüren geschmackvoll und in vollkommenster Übereinstimmung mit der gesamten Einrichtung gestaltet und ausziert (Abb. 667).

Nicht so großartig in der Anlage wie das Würzburger Schloß, aber demselben in Bezug auf die Pracht der Ausstattung fast ebenbürtig, zeichnet sich das ehemalige Residenzschloß der Fürstbischöfe von Speier, das jetzige großherzogliche Schloß zu Bruchsal durch die ungewöhnliche Schönheit seines Schmuckwerks unter den deutschen Fürstensitzen der Rokokozeit aus. Auch hier nimmt uns beim Eintritt ein hohes und weites Treppenhaus auf; sparsam ist hier über den Thüren und den hohen Rundbogenfenstern zwischen stattlichen Wandpilastern das Formenspiel des Muschelblattwerks angebracht (Abb. 668); dieser vornehm kühle Raum soll nur eine leise Andeutung geben von der Pracht der inneren Gemächer, die sich teilweise schon durch die Fenster des Treppenhauses erblicken läßt. Durch eine Thür, über welcher Genien ein großes, seltsam geformtes, von einem Mantel umflattertes Wappen halten, gelangen wir unmittelbar in den Festsaal (Abb 669). Hier sind die Wände durch Marmorsäulen gegliedert; aber gefügig ordnen sich die strengen Architekturformen der Herrschaft des zierlichen Rahmenwerks unter. Das Gebälk der Säulen muß sich einschränken und muß Platz machen, muß in Bogen und Schweifungen ausweichen, wie es gerade den Launen der gleichsam lebendig wachsenden Schmuckgebilde beliebt, welche die Spiegel und Bildnisse und die über den Thüren angebrachten Gemälde umranken und stellenweise wie in kokettem Übermut das Gebälk trotz seines Ausweichens überspinnen. Wo zwischen den Säulen die Wandfläche frei bleibt, da wird sie durch ganz zierliches Rahmenwerk, ähnlich demjenigen, das die Thürfüllungen umzieht, belebt; hin und wieder erscheinen dazwischen schwebende Kinderfigürchen (Abb. 662), köstliche kleine Geschöpfe, die mit meisterhafter Künstlerhand ebenso flott und sicher in dem geschmeidigen Stuck modelliert sind wie die Muscheln und Ranken des Ornaments. Über dem Säulengebälk zieht sich noch ein von kurzen Stützen getragenes Gesims herum, das von Zeit zu Zeit in flachen Bogen emporsteigt, um ovalen Spiegeln und Oberfenstern oder den phantastisch auswachsenden Stuckeinfassungen von Bildchen mit niedlichen spielenden Putten Platz zu lassen. Über diesem Sims nun ist das Zierwerk auch des letzten Zwanges entledigt; von Putten und andern Figuren belebt, die hier ganz zart an der Fläche haften, dort vollrund hervorschweben, von natürlichen Blumen und Blättern, selbst ganzen Bäumchen durchsetzt, breiten sich die Muschelgewächse mit ganz regellosen Umrissen in der hohen Wölbung der Decke aus. Die Fläche der Decke selbst, von der blitzende Glaskronleuchter herabhängen, nimmt ein figurenreiches Freskogemälde ein, eine ihrem mythologisch-allegorischen Inhalt nach schwerverständliche, aber malerisch sehr wirkungsvolle Darstellung von Johann Zick (geboren 1702

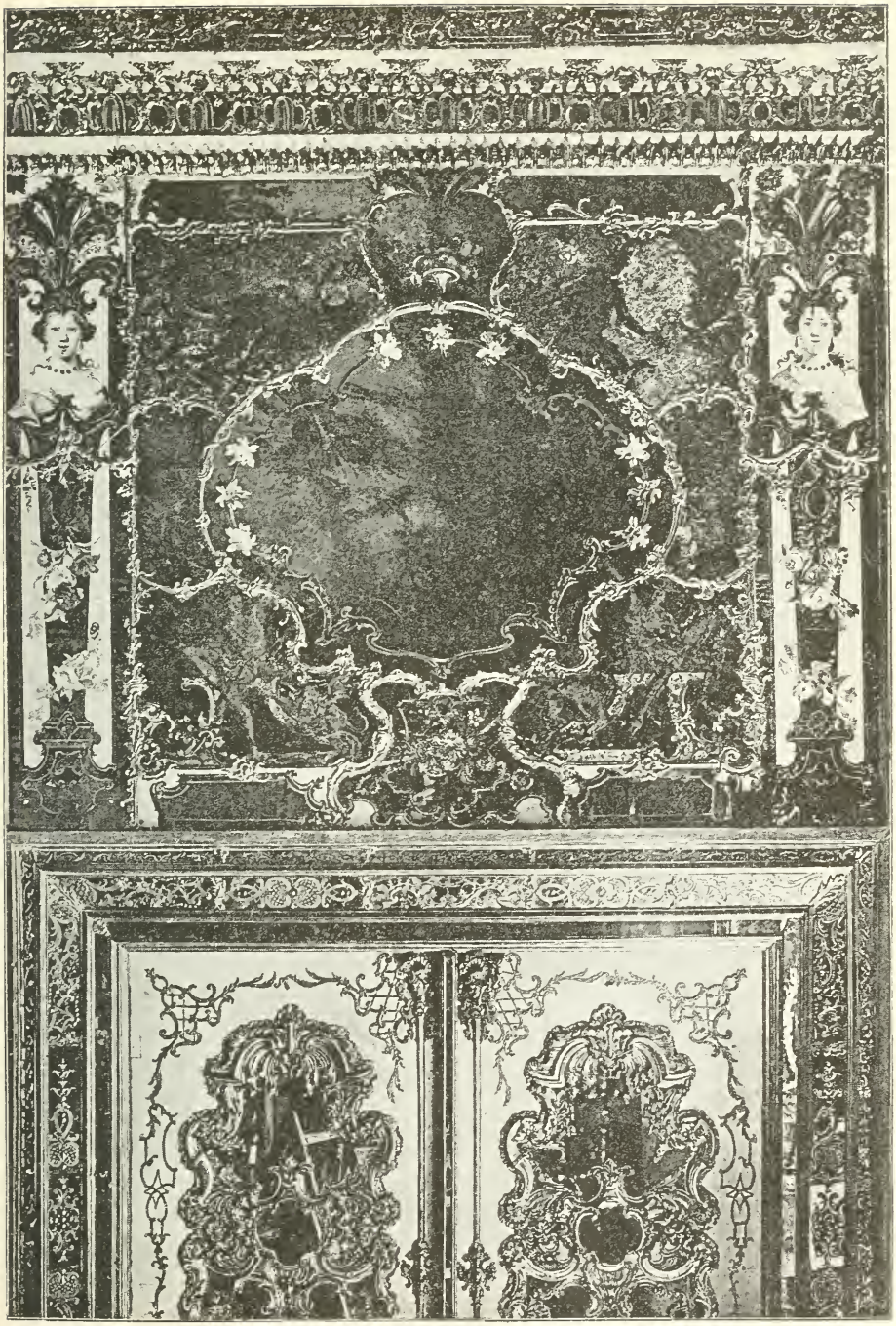


Abb. 664. Thüre und Supraporte des Spiegelsaales im königlichen Schloß zu Würzburg.

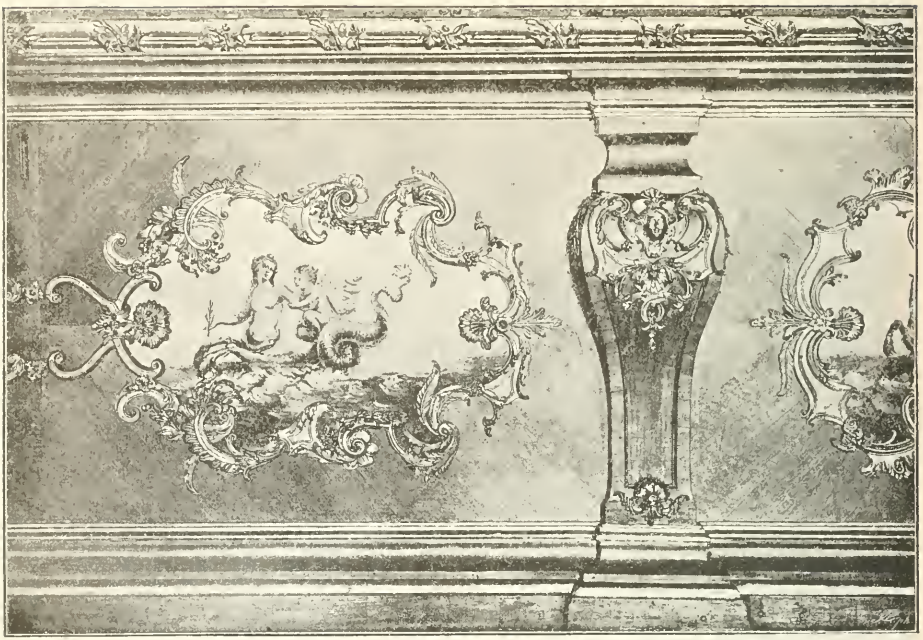


Abb. 665. Wandsockelverkleidung im königlichen Schloß zu Würzburg.

zu Ottobeuren in Schwaben, ausgebildet zu Venedig, gestorben zu Bruchsal 1762) (Abb. 670). Etwas wohnlich Behagliches bekommt der Saal trotz seiner Höhe, die sich scheinbar im Olymp verliert, und trotz der Überschwenglichkeit seines Schmucks durch die bequem geschweiften Möbel, deren Seidenbezüge in ihrem farbigen Gebild den chinesischen Liebhabereien der Zeit Rechnung tragen. — Ein ganz andres Gepräge trägt ein zweiter Saal, von dessen Wänden die Bildnisse stolzer Kirchenfürsten in Hermelin und Purpur auf uns herabblicken. Im Vergleich mit jener festlich heiteren Pracht wirkt derselbe verhältnismäßig ernst. Seine Wände sind durch hohe Pilaster gegliedert, deren Gebälk zugleich das Deckengesims bildet. Nur hier und da binden lose Stuckschnörkel das Gesims mit der bemalten Decke zusammen. In den ihm zugemessenen Räumen zwischen den Pilastern aber entfaltet sich das leichte Zierwerk wieder in zwanglos heiterem Spiel; wie um zu zeigen, daß es sich doch nicht ganz bändigen lasse, klettern die Umrahmungen der Spiegel und Bilder und Wandfelder mit ihren Ausläufern an dem Gesims empor und greifen in Thür- und Fensterrahmen hinein (Abb. 671). Nicht minder prächtig als diese Säle, deren Höhe zwei Stockwerke des Gebäudes einnimmt, sind die kleineren Wohnräume ausgeschmückt (Abb. 672). An den Wänden der in der Farbenstimmung sowohl wie in der Formengebung sehr verschiedenartigen Gemächer herrscht die Holzschnitzerei vor, die es dem Stuckwerk, das mit rastloser Mannigfaltigkeit seiner Bildungen die Wölbungen der Decken durchwächst, an Feinheit, Zierlichkeit und Leichtigkeit gleich und zuvor zu thun sucht (Abb. 659 u. 661). Während wir hier die Rahmen der Spiegel, der Bilder und der ausgespannten Seidentapeten als unübertreffliche Meisterwerke der Schnitzkunst, die sich gegenseitig überbieten, anstaunen, so scheinen dort wieder die noch schärferen und noch zierlicheren Einfassungen der Thür- und Wandsockelfelder den Vorrang zu beanspruchen; ganz besondere Aufmerksamkeit verdienen auch die durchbrochen gearbeiteten zweibeinigen Wandtischchen — nirgends fehlende charakteristische Rokokomöbel —, von denen jedes einzelne ein köstliches Meisterwerk ist (Abb. 663).

Abb. 666. Von der Stuckdecke des Spiegelzimmers im königlichen Schloß zu Würzburg.

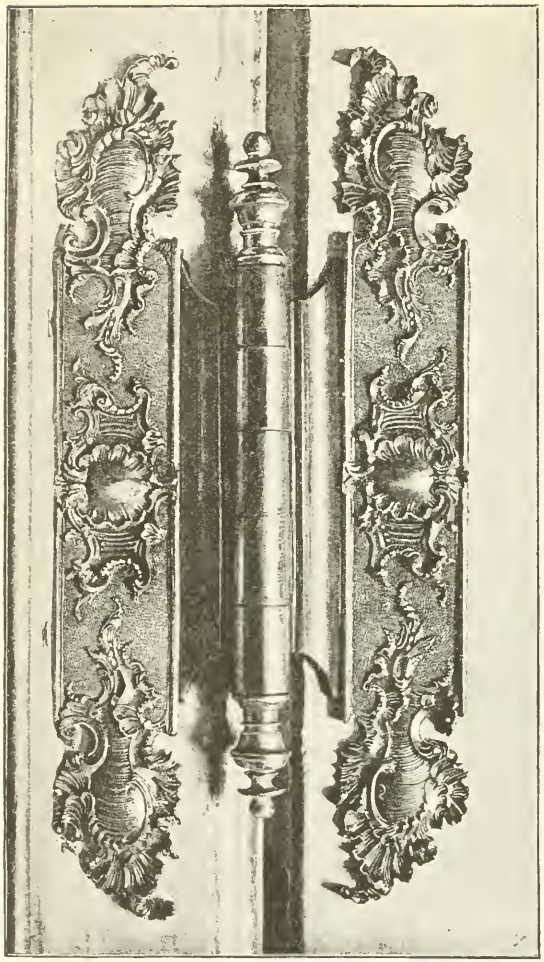


Abb. 667. Thürbeschlag in Bronze im kgl. Schloß zu Würzburg.

Wenn stolze Paläste, wie die Schlösser zu Würzburg und Bruchsal und manche andre, mit ihrer großartigen Pracht uns den Rokokostil bewundern lehren, so fehlt es anderseits auch nicht an Beispielen, wo derselbe durch das dem eigentlichen Wesen dieses Verzierungsgeschmacks fremde Streben nach Großartigkeit etwas unbehaglich Frostiges bekommen hat. Wollen wir aber den Rokokostil wirklich lieben lernen, so müssen wir ihn nicht in prunkenden Residenzen, sondern in kleinen Jagd- und Gartenschlössern aufsuchen, die halbversteckt in dem Waldesschatten ausgedehnter Parkanlagen, weitab vom Lärm der Städte und der Heerstraßen, als reizvoll heimliche Stätten der Erholung und verschwiegener Genüsse errichtet worden sind. Hier braucht die Zierkunst mit keiner anspruchsvollen Architektur um den Vorrang zu streiten, hier ist sie unbeschränkte Gebieterin und darum zeigt sie uns hier ihr bestrickendstes Lächeln.

Wohl das anmutigste unter all diesen Schlößchen, ein wahres Schatzkästchen des Rokoko, ist das Schloß Wilhelmsthal bei Kassel, das Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel durch seinen jugendlichen Baumeister, den nachmaligen landgräflichen Oberbaudirektor Du-Ry (geb. 1726, gest. 1799) erbauen ließ. Die Ausschmückung des anfangs der fünfziger Jahre ausgeführten Gebäudes leitete der Bildhauer Joh. August Nahl (geb. 1710 zu Berlin, gest. zu Kassel 1781), der vordem im Dienste des Königs von Preußen gestanden und sich durch figürliche und ornamentale Bildnerarbeiten, die er in Berlin und besonders in den königlichen Schlössern der Umgegend ausführte, einen großen Namen erworben hatte. Äußerlich macht Schloß Wilhelmsthal, wie die meisten Rokokobauten, keine großen künstlerischen Ansprüche; es ist einfach, aber nicht schmucklos, und

Abb. 668. Treppenhaus im Schloß zu Bruchsal.

seine Einfachheit trägt das Gepräge tadelloser Vornehmheit. Im Innern ist gar keine Architektur, nur Flächen für das lose Zierwerk, das im Stuck der Decken und mehr noch in den Schnitzereien der durchweg mit Holz getäfelten

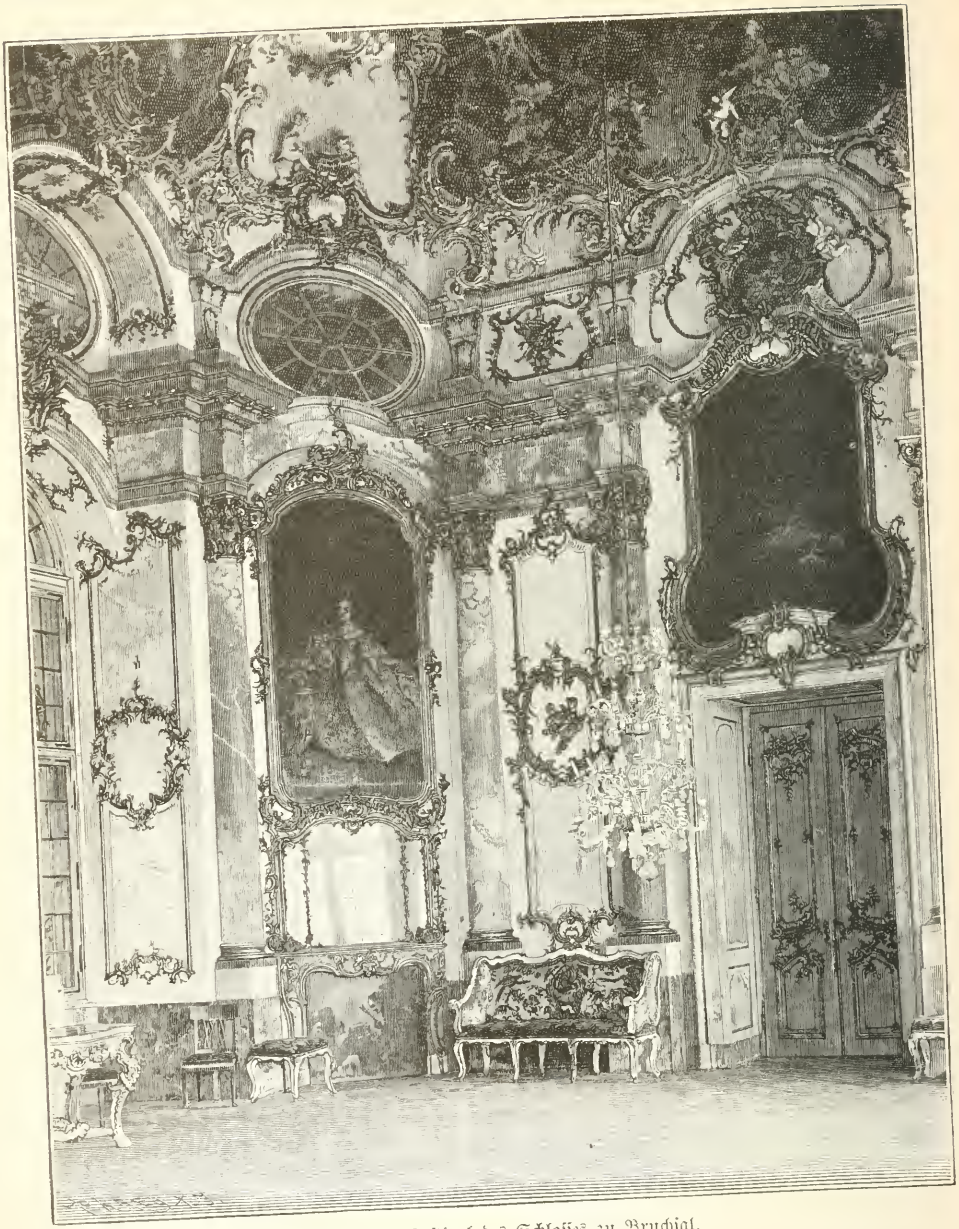


Abb. 669. Festsaal des Schlosses zu Bruchsal.

Wände seine köstlichsten Blüten getrieben hat. Dabei herrscht auch hier, bei allem Reichtum des Einzelnen, eine vornehme Einfachheit in der Gesamtwirkung; ohne sein mutwilliges Wesen zu verleugnen, bewahrt der Schmuck eine kokette

Abb. 670. Teil des Deckengemäldes von Joh. Zick im Festsaal des Schlosses zu Bruchsal.

Zurückhaltung, und bisweilen wirkt diese liebenswürdige Koketterie wie reine Anmut. Nicht am wenigsten trägt die reizvolle Farbenstimmung eines jeden Raumes zu dem gefälligen Eindruck bei, den die der Mehrzahl nach fast unversehrt erhaltenen und nur zum geringen Teil durch Veränderungen in dem steifbeinigen Stil der französischen Kaiserzeit ihrer ursprünglichen Einheitlichkeit entkleideten Gemächer auf jeden Beschauer ausüben.

Das Schloß Wilhelmsthal besteht aus drei rechtwinklig aneinander stoßenden zweigeschossigen Häusern mit stumpfwinklig geknickten Dächern nach französischer Art, die einen viereckigen Hof umfassen. Die Wirtschaftsgebäude liegen außerhalb der hohen Parkmauer; sie würden mit ihrer Alltäglichkeit nicht in dieses fürstliche Idyll hineinpassen, wo alles nur Eleganz und Heiterkeit atmen soll. Die Fahrstraße führt durch ein breites Gitterthor zwischen zwei niedlichen Thorhäuschen mit Säulenhallen en miniature hindurch geradeswegs in den Hof hinein. Vor dem Haupteingang im Mittelbau, dessen Thürflügel reiche Schnitzereien bedecken, breitet sich eine zierliche Säulenvorhalle aus, die einen breiten Balkon mit Eisengeländer trägt. Diese Vorhalle ist hier, an der Zugangsseite, fast der einzige Schmuck des Gebäudes. Etwas reicher gestaltet sich die Parkseite, wo doppelte Freitreppen, Zwischenbauten und Anbauten mit Terrassen zum Hinaustreten ins Freie einladen und außerdem in der Mitte des Hauptgebäudes ein das Dachgesims überragender, mit flachem Giebel bedeckter Ausbau die Architektur belebt. — Der Reiz der Innenausschmückung offenbart sich schon in dem hohen, hellen Treppenhaus

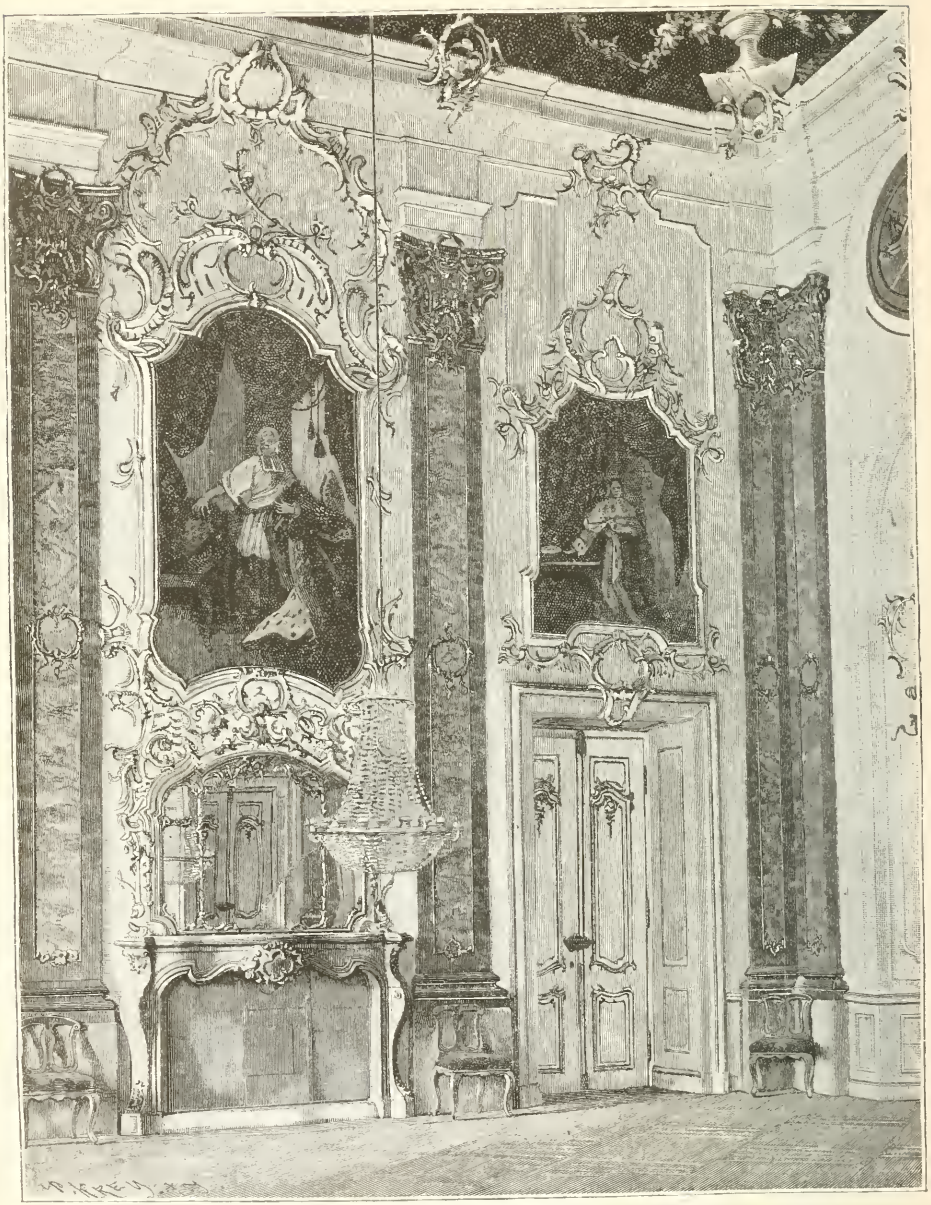


Abb. 671. Saal im Schloß zu Bruchsal.

mit all seiner Feinheit und Eigenart. Der ganze Raum ist weiß, von der Decke bis zum Marmorfußboden; nur in der Anwölbung der Decke und in ihrer Mittelrosette kommt ein sanftes Rosa hinzu. Auf dem lichten Grunde breiten sich Stuckverzierungen von wunderbarer

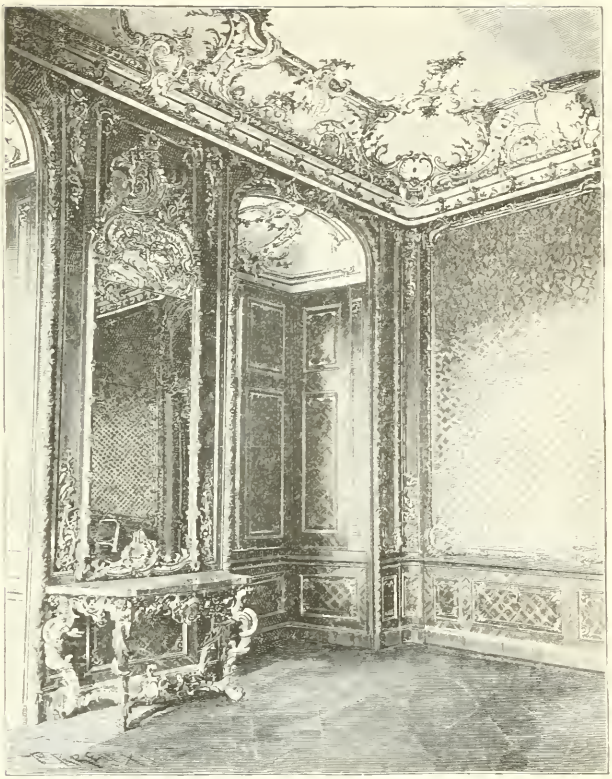


Abb. 672. Zimmer im Schloß zu Bruchsal.

Zierlichkeit in gewähltester Raumverteilung aus; wie duftig zarte Blumen überspinnen sie die Deckenwölbung über dem Gesims, das ebenso wie die Feldereinteilung der Wände nur durch schmale weiße Stuckleisten angegeben ist; in feinen Ranken lagern sie auf den oberen Rändern der Wandfelder und senken sich in lockern Gehängen herab; in der Mitte der Decke schlingen sie einen losen Kranz, den eine Art von Netz zusammenzuhalten scheint. Von dieser Mittelrosette hängt an einer dünnen Eisenstange, die eine zierliche Weinranke umwindet, eine prächtige große vergoldete Laterne aus feingeschwungenen Eisenstäben in den offnen viereckigen Mittelraum zwischen den Treppen herab. Das herrliche eiserne Treppengeländer, das sich gleichfalls in zierlichen Ranken bewegt, ist dunkelblau und golden und bringt durch diese kräftige Farbenzusammenstellung einen pikanten Gegensatz in die zarte, durch keinen Schatten getrübte Lichtstimmung des Ganzen. Es ist unmöglich, sich etwas Vollendeteres von heiterer Zierlichkeit vorzustellen als dieses Treppenhaus, in dem gleichsam ein flüchtiger Schmuck, wie ihn einmal eine geschmackvolle Laune ersann, dauernd befestigt zu sein scheint (Abb. 673). Nicht ganz so lustig wie hier das, man möchte sagen, nur hingehauchte Stuckwerk, aber nicht minder graziös sind die in Erfindung und Ausführung unübertroffenen Holzschnitzereien der Gemächer. Meistens ist auch diesen Holzschnitzereien, die sich überall zu Rahmen zusammenfügen, die Ausschmückung der Wände ganz allein überlassen; sie setzen sich fort in den schnörkelbeinigen Wandtischchen, auf denen chinesische und japanesische Porzellanvasen, Meißener Porzellanfiguren und vergoldete Standuhren prangen. Der größte Raum im Untergeschoß ist ein großer Speisesaal (Abb. 674), mattgrün mit vergoldeten Verzierungen, die Decke weiß, mit bläulich hellgrünen Flächen zwischen dem vergoldeten Stuckwerk; statt der französischen Kamine, die unter dem nordischen Himmel zur Erwärmung eines großen Zimmers in einem leicht gebauten Hause nicht ausreichten, finden wir hier eiserne Öfen mit hohem vergoldetem Aufbau, den das Spiel der Rokokoformen phantastisch schmückt. Die grüngoldige Farbenstimmung wiederholt sich in mehreren der kleineren Zimmer; wo darin noch die ursprünglichen Möbel vorhanden sind, haben deren Seidenbezüge gleichfalls eine zarte grüne Farbe. Mit seinem Geschmack ist die Farbenstimmung in denjenigen Räumen, wo Bilder in die Wände eingelassen sind, lebendiger gehalten. So sind in dem im oberen Stock

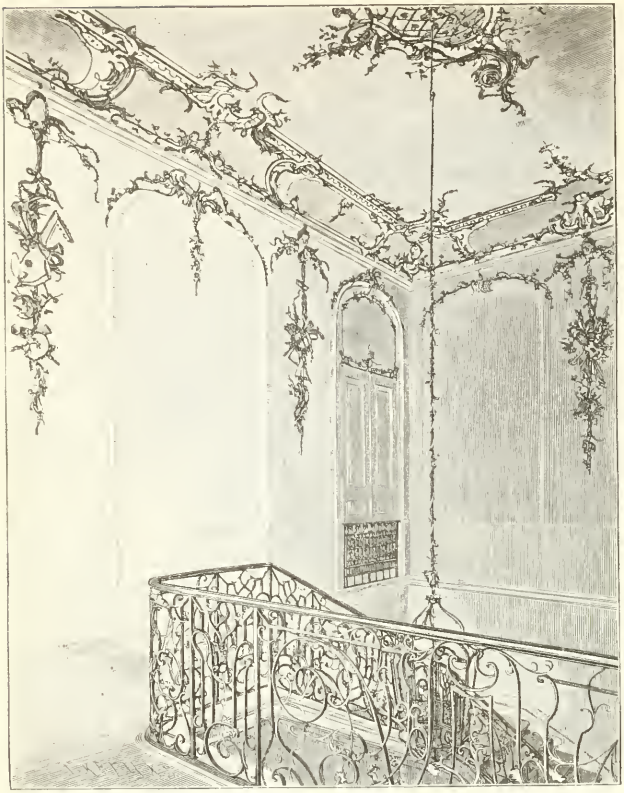


Abb. 673. Treppenhaus im Schloß Wilhelmsthal bei Kassel.

gelegenen Tanzsaal, wo die größeren Wandfelder gemalte Darstellungen der neun Musen und des Musenführers Apollo einschließen, die Wände rosa mit weiß und gold, die Nischen für die Öfen hellblau, die Decke weiß mit hellblau und gold. In diesem Raum entfaltet das Holzschnitzwerk seine höchste Pracht; seine Mannigfaltigkeit und die elegante Schärfe seiner Ausführung spotten jeder Beschreibung; das Äußerste ist da geleistet, wo die Ofennischen die Wandflächen unterbrechen: da gehen die Ziergebilde in völlig freie Rankengehänge über. In einem andern Zimmer, das mit gleichfalls ganz hervorragenden Schnitzereien, die in den Füllungen aufgehängte Jagdgeräte zeigen, geschmückt ist, sind Bilder aus den Abenteuern Telemachs angebracht; hier sind die Wandflächen zwischen dem vergoldeten Zierat hellblau, und ebenso sind die Möbel, die Decke aber ist weiß, rosa und gelb. Wieder in andern Zimmern werden sämtliche Wandfüllungen durch Bildnisse eingenommen, zu denen in den schmalen Räumen über den Thüren Bildchen mit Putten kommen. In dem einen dieser Zimmer, der sogenannten Schönheitsgalerie (Abb. 675), ist das Holzwerk grün und golden, die Decke rosa und weiß; in dem andern, das nur Bildnisse von Prinzessinnen enthält, wechseln Blau und Rosa mit dem Weiß der Deckenfläche und dem Gold der Verzierungen. Das Bewundernswürdigste sind auch in diesen reizvollen Gemächern die Holzschnitzereien; wenigstens wird der heutige Beschauer unzweifelhaft mit größerem Genuß die Bilderrahmen betrachten, bei denen in der Fülle der Ornamente niemals eine Wiederholung vorkommt, als die Gemälde selbst, obgleich dieselben, wie fast sämtliche Bilder im Schloß, von dem zu seiner Zeit hochberühmten landgräflichen „Kabinettsmaler" Johann Heinrich Tischbein herrühren.

So oberflächlich aber auch diese Bildnisse gemacht sind, sie tragen doch nicht wenig dazu bei, uns in den Geist der Rokokozeit zurückzuversetzen. Solche zierlichen lächelnden Damen in hoher Puderfrisur, mit steifer Schnürbrust und weitbauschigem Reifrock, gehören in diese Räume; um die Kunst der Zeit ganz zu verstehen, müssen wir uns diese lebensfrohen feinen Wesen lebendig denken, wie sie in der Gesellschaft bezopfter Herren leichtfüßig einherschweben und die Gemächer mit schelmischem Lachen erfüllen, stets bereit zu Maskenscherz, Tanz und Schäferspielen oder auch zu einem ungefährlichen Jagdritt in den Park.

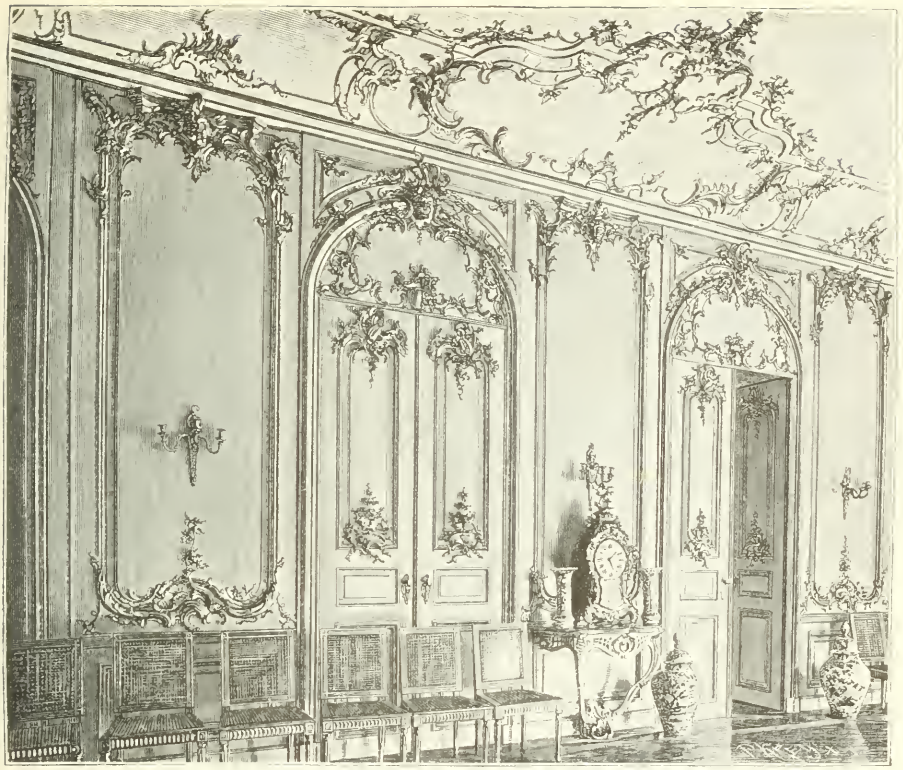


Abb. 674. Speisesaal im Schloß Wilhelmsthal.
(Die Wandleuchter und die Stühle sind aus späterer Zeit.)

Den Ausdruck ewiger Heiterkeit, unverwüstlicher Jugendfrische und strengster Vornehmheit hat der Maler allerdings sehr glücklich in die Bildnisse hineinzulegen gewußt. Das war unbestreitbar ein Verdienst, zumal da er auch die Damen alle gleich hübsch zu machen vermocht hat. Dadurch und vielleicht ebensosehr durch seine abenteuerliche Handfertigkeit im Schnellmalen erwarb sich Johann Heinrich Tischbein (geboren zu Haina 1722, gestorben 1789 zu Kassel) eine ungewöhnliche Beliebtheit. Um seiner Schnelligkeit im Malen willen wurde er von Landgraf Wilhelm VIII. als Hofmaler angestellt, wie uns sein Neffe Wilhelm Tischbein in seiner Selbstbiographie in gar ergötzlicher Weise erzählt; sehr bezeichnend für die Zeit ist es, daß der Landgraf beim Anblick des ersten Tischbeinschen Bildes, das ihm zu Gesicht kam, durchaus nicht glauben wollte, daß dasselbe von einem Deutschen gemacht sei. Der Name des landgräflichen Kabinettsmalers gewann bald solchen Ruf, daß er den Neid andrer Höfe erregte; von einer ganzen Anzahl von Fürsten, die gern ihren eignen Tischbein haben wollten, wurden Maler dieses Namens, die zum größten Teil der nämlichen, an Kunstbeflissenen sehr fruchtbaren Familie angehörten, bloß um des Namens willen als Hofmaler angestellt.

Das köstlichste Juwel des Schlosses Wilhelmsthal ist eins der kleinsten Zimmer, ein Ankleidekabinett. Hier tritt eine andre Art von Schmuck bestimmend zwischen das Holzwerk der Wände, nämlich Porzellankonsolen mit Porzellanfigürchen, die in senkrechten Reihen angeordnet sind. Nach den zierlichen Formen der Porzellangebilde richtete sich die Schnitzerei,

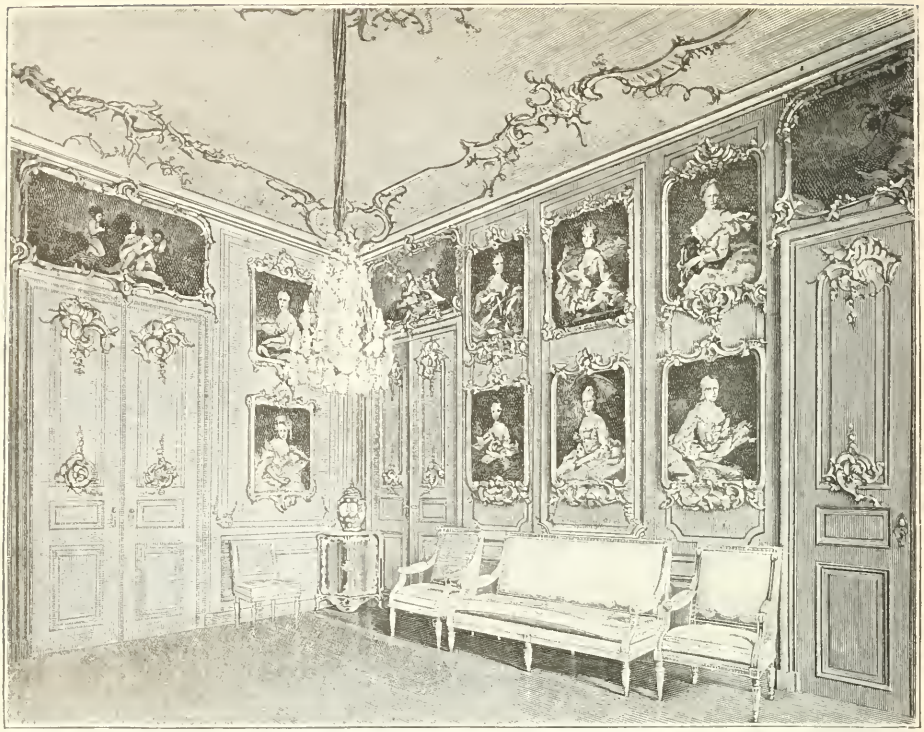


Abb. 675. Schönheitsgalerie im Schloß Wilhelmsthal bei Kassel.
(Sofa und Stühle aus unserm Jahrhundert.)

nach ihren zarten Farbentönen die ganze Farbenstimmung des Raumes; Silbergrau und Weiß bildet den Grundton, und zu den goldnen Verzierungen kommen Blumen und Ranken in den feinen und duftigen Naturtönen, welche die Porzellanblumen angeben. Auch sonst übertrifft dieser wirklich zauberhafte Raum alle übrigen Gemächer an koketter Zierlichkeit; jede Einzelheit, bis zu den Behängen des großen Kristallkronleuchters, besitzt eine in ihrer Art unvergleichliche Grazie.

Nicht am wenigsten wirkt bei der Ursprünglichkeit und Vollständigkeit des Rokokogepräges, das Wilhelmsthal heute noch trägt, das Vorhandensein der vielen kostbaren Porzellangegenstände an ihren ursprünglichen Plätzen mit. Die ostasiatischen Prachtvasen gehören ganz notwendig zu einer Rokokoeinrichtung. Man erkennt sehr deutlich die geistige Verwandtschaft der Bizarrerie des japanesischen und chinesischen Kunstgeschmackes mit den Rokokolaunen; und wie die Regellosigkeit der schmückenden Formen, so spiegelt sich auch die Feinheit der Farbenstimmung, welche die ostasiatischen Porzellane auszeichnet, überall wieder. Eine noch größere Wichtigkeit aber als die Erzeugnisse von China und Japan bekamen die europäischen Porzellanarbeiten; das Porzellan wurde der eigentliche charakteristische Bildnerstoff des Rokoko. Für die deutsche Kunstgeschichte ist die Entdeckung

dieses Bildnerstoffes von besonderer Wichtigkeit, weil auf diesem neu erschlossenen Gebiet die deutsche Kunstübung — zum ersten Male wieder seit langer Zeit — den Vorrang vor derjenigen der Nachbarländer behauptete.

Der Apothekerlehrling Joh. Friedr. Böttger war durch Versuche, Gold zu machen, zur Entdeckung der Porzellanbereitung geführt worden; der sächsische Hof, der den Goldmacher in seinem Dienste hielt, bewahrte die Erfindung als strengstes Geheimnis, und Böttger wurde als Leiter der 1710 gegründeten Porzellanfabrik zu Meißen angestellt. Auf die Dauer ließ sich freilich das Geheimnis nicht hüten; schon nach zwanzig Jahren trat in Wien eine Porzellanfabrik ins Leben, und seit den vierziger Jahren folgten zahlreiche andre Orte nach, darunter Berlin, dessen 1751 gegründete und 1763 in Staatsbesitz übergegangene Porzellanmanufaktur bald erfolgreich mit Meißen wetteiferte. Anfänglich scheint man sich in Meißen nur mit der Nachahmung chinesischer Ware beschäftigt zu haben. Als aber der Rokokostil sich bildete, da entdeckte man bald, daß kein Stoff so sehr für dessen zierliches Formenspiel geschaffen schien wie das Porzellan, das sich ebenso geschmeidig behandeln ließ wie der Stuck, das aber den Vorzug hatte, zu selbständigen Gebilden verarbeitet werden zu können. Aus der fügsamen Masse wurden Standuhren, Leuchter, Vasen, Spiegelrahmen und andre Dinge geformt, die sich aus Rokokoschnörkeln und Blümchen und Figürchen zusammensetzten; ein mildes schimmerndes Farbenspiel belebte diese Schmuckstücke, auf deren glatte Flächen dann wohl noch — ebenso wie auf Tassen, Teller und Kannen — kleine feine zierliche Bildchen gemalt wurden, Blumen, Schmetterlinge, Landschaften und die besonders beliebten galanten Schäferscenen im Zeitkostüm (Abb. 676, 677, 678). Daneben aber wurden freie plastische Figuren und Figurengruppen ausgeführt; bald erschienen dieselben, wie die Goldschmiedearbeiten der früheren Zeit, in irgend einer praktischen Bedeutung (Abb. 679 u. 680), etwa als Leuchterträger oder als Uhrgehäuse — so besitzt Wilhelmsthal eine aus Porzellan und Goldbronze zusammengesetzte Prachtuhr in Gestalt eines Triumphwagens —; bald als Kunstwerke, die keinen andern Zweck hatten als denjenigen, sich bewundern zu lassen. (Abb. 681 u. ff.)

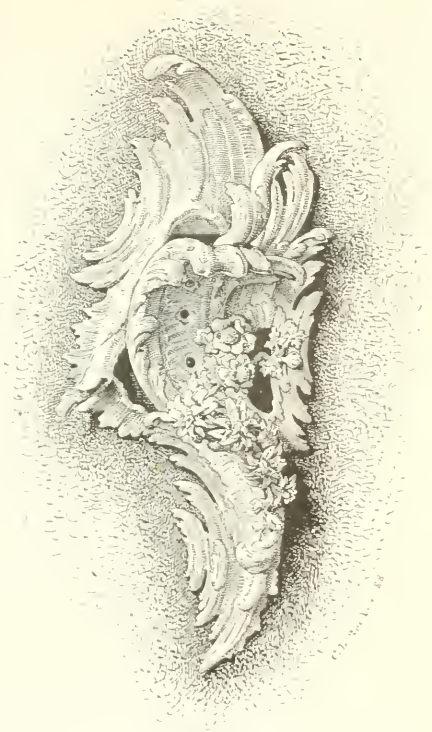


Abb. 676. Rokoko-Wandverzierung aus Porzellan. Im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

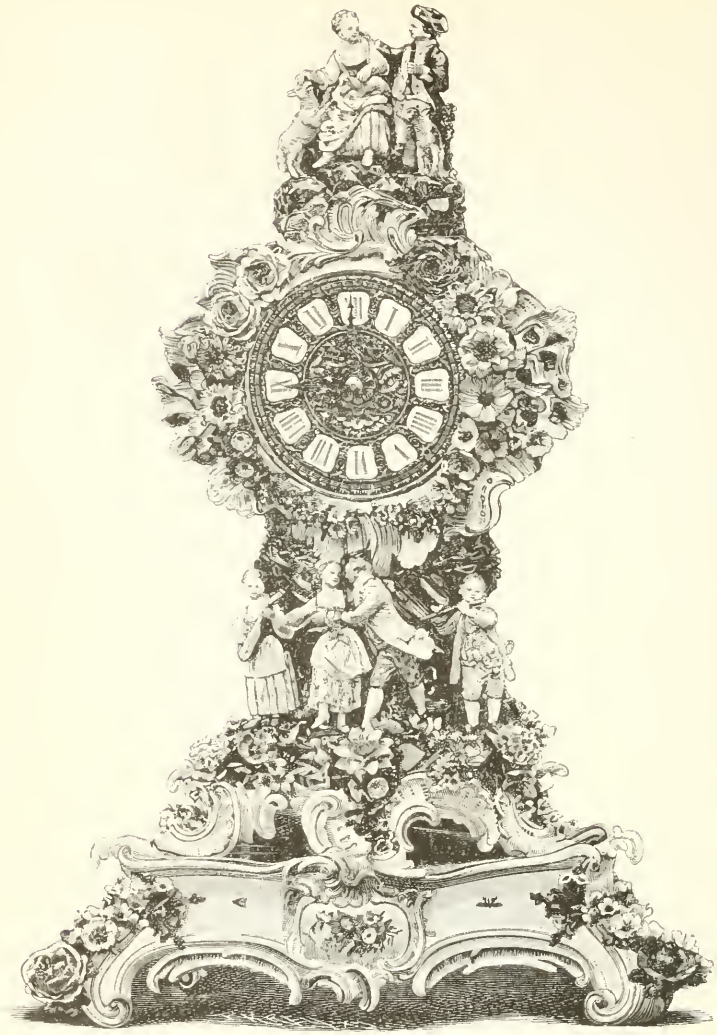


Abb. 677. Standuhr aus Porzellan; Meißen um 1750.

Mehr noch als die Götter und Göttinnen wurden dabei die Herren und Damen der eignen Zeit im koketten Getändel des Schäferspiels zum Gegenstand der Darstellung. „In dieser niedlichen, unnachahmlich gebliebenen Welt, in diesem wahren Pantheon des Rokoko-Zeitalters," sagt Justi in seiner trefflichen Winckelmann-Biographie, „haben wir das einheimische Gewächs, zu dem sich die exotische Kunstpflanze akklimatisierte. Für diese artigen, munteren, graziösen, phantastischen, gepuderten Leutchen, deren Gang ein Tanz ist, war die menschliche Größe offenbar viel zu plump; der weiße Marmor war nichts für sie, wohl aber die vornehm blassen, geschmackvoll harmonischen Farben dieser feinen Erde mit ihrer schimmernden, durchscheinenden Oberfläche. Glücklich die Zeit, welche sich mit so kindlicher Heiterkeit über dies aus dem Spiegel der Kunst zurückgeworfene Puppenspiel ihres Daseins belustigen konnte!" (Abb. 682—686.)

Der größte Porzellankünstler war Joh. Joachim Kändler aus Dresden, der 1731 im Alter von 25 Jahren als Leiter der Meißener Fabrik angestellt wurde. Sein Hauptwerk war ein mit Blumenketten und Figuren geschmückter

über vier Meter hoher Spiegelrahmen mit Konsoltischchen, den er im Jahre 1750 als Geschenk König Augusts III. an Ludwig XV. nach Paris brachte. Wie begeistert die Zeit für das Porzellan war, geht wohl am besten daraus hervor, daß August II. zur Aufnahme seiner Porzellansammlung in den Jahren 1727 bis 1731 ein eignes Prachtgebäude, das sogenannte Japanische Palais, durch den von Berlin nach Dresden übergesiedelten Johann de Bodt und einen andern französischen Baumeister, Zacharias Longuelune, zum Teil unter Pöppelmanns Leitung, herstellen ließ. Er hatte sogar die Absicht, den Innenhof dieses Palastes mit Porzellangetäfel zu bekleiden und durch Aufstellung von Prunkvasen auf Konsolen zu schmücken. Soviel wie möglich sollte die ganze Einrichtung des Gebäudes aus Porzellan hergestellt werden; in einer Galerie sollte ein Thron für den König aus Porzellan erbaut werden, eine Kapelle sollte Altar, Kanzel und Orgelgehäuse aus Porzellan bekommen und mit porzellanernen Apostelstandbildern und Reliefs geschmückt werden; im Garten des Palais sollten große Figuren aus demselben Stoffe Aufstellung finden und vor demselben sollte sich gar ein zehn Meter hohes Reiterstandbild des Königs aus Porzellan erheben. Kändler hat in der That den Versuch gemacht, seinen Stoff zur Kolossalbildnerei zu verwenden; doch ist er damit — zum Glück für den guten Geschmack — nicht weit gekommen. Auch die Porzellantäfelung der Hofarchitektur des Japanischen Palais ist nicht ausgeführt worden; aber als Hermen verwendete Chinesen erinnern noch an den ostasiatischen Prunk, der sich hier entfalten sollte. Auf die ursprüngliche Bestimmung des Gebäudes deutet auch das Relief im Giebelfeld des Vorbaus hin: Japan und Meißen bringen der Saxonia ihre Gefäße dar. Jetzt bildet das Porzellan Augusts des Starken den Kern der reichen und schönen Sammlung im zweiten Stock des Museum Johanneum zu Dresden.

Abb. 678. Meißener Porzellanleuchter mit Diana (um 1750).

Die kleinen Porzellanbildwerke sind sicherlich die ansprechendste Erscheinung in der gesamten figürlichen Bildnerkunst der Rokokozeit. Das „Zopfige", jenes charakterlos tändelnde, bald kleinliche bald formlose, bald kalte und spröde bald weichlich zerfließende Wesen, durch das sich die Figurendarstellungen des Rokoko ebenso bestimmt von denjenigen der Barockzeit unterscheiden wie das Rokoko-Ornament vom Barock-Ornament, kommt nirgends so charakteristisch aber auch nirgends so liebenswürdig zum Ausdruck, wie in den artigen Nippfigürchen, bei deren Anblick heute wohl niemand in Winckelmanns Klage einstimmen dürfte, daß „deren schöne Materie durch keine echte Kunstarbeit edler gemacht worden".

Das Porzellan verdrängte denn auch bald die bisher für die Kleinbildnerei gebräuchlichen Stoffe. Die Zahl der Meister verringerte sich, welche noch die

Abb. 679. Porzellan-Armleuchter (Meißen 1730).
Im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Schnitzkunst in Holz und Elfenbein mit der altüberlieferten Geschicklichkeit übten, und nur sehr wenige unter ihnen schufen beachtenswerte Werke.

An erster Stelle ist unter diesen wenigen Simon Troger († 1769) zu nennen, der zu München für Kurfürst Maximilian III. von Bayern arbeitete. Von seinen Werken besitzt namentlich das National-Museum zu München eine große Anzahl; einige andre hervorragende Arbeiten seiner Hand sind unter König August III. in das Grüne Gewölbe gekommen, infolge der Vermählung des Kurprinzen Friedrich Christian mit einer bayrischen Prinzessin. Troger liebte es, seine Elfenbeinfiguren mit Gewändern aus braunem Holz zu bekleiden; Frauen- und Kindergestalten wußte er nicht ohne einen anziehenden Reiz zu bilden; aber in der Geziertheit der Bewegungen und der Künstlichkeit des Aufbaus, der die geschlossene Wirkung verschmäht, überschritt er alles Maß; er suchte die Lebendigkeit im Festhalten der flüchtigsten Bewegungen und spielte mit scheinbaren Schwierigkeiten, die alle Gesetze der Plastik verspotten; so schwebt bei einer Darstellung des Opfers Abrahams der Engel frei in der Luft, nur durch einen Zipfel eines lose flatternden Gewandes an der Gruppe festgehalten (Abb. 687). Die Verbindung von Holz und Elfenbein war damals auch bei andern Kleinbildnern beliebt; sie entsprach der Verwendung verschiedener Marmorarten in der großen Kunst. Doppelte Beachtung verdienen in dieser Zeit die ganz seltenen Werke, in denen es den Künstlern gelungen ist, männliche Thatkraft mit Glück zum Ausdruck zu bringen; nennenswert ist in dieser Hinsicht eine Gruppe von Elfenbein und Ebenholz in der Ambraser Sammlung, welche den Sieg des Erzengels Michael über den Bösen darstellt, eine Arbeit des Tirolers Johann Schneck (geb. 1724, gest. 1784). Bisweilen wendeten sich auch die Künstler, vom Zarten und Zärtlichen übersättigt, mit grausamer Lust dem Abschreckenden zu, nach dem alten Satze, daß der Überdruß am Schönen das Häßliche schön

finden läßt; ein in seiner Art vortreffliches Beispiel bildet in der Ambraser Sammlung die in Blei gegossene Darstellung des vom Geier zerfleischten Prometheus, ein bei aller Kraßheit künstlerisch sehr bedeutendes Werk, von einem Meister J. Hagenauer im Jahre 1759 angefertigt.

Abb. 680. Schale aus dem Schwanenservice des gräfl. Brühlschen Hausfideikommiß (Meißen um 1740).

Im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Immerhin ist bei solchen kleinen Bildnerarbeiten die Zopfigkeit, wenn sie auch nicht, wie bei den Porzellanfigürchen, dem Herstellungsstoff entspricht, leichter zu ertragen, als bei Werken der großen Bildnerkunst. Am meisten Reiz besitzen hier manche in dem jener Zeit besonders geläufigen Stoffe des geschmeidigen Stucks ausgeführte Reliefbilder, die flott und sicher auf die Wand modelliert sind und im Wechsel zwischen äußerster Zartheit halb verschwindenden Flachreliefs im Hintergrund und vollrunden Figuren im Vordergrund eine bedeutende malerische Wirkung ausüben, und bei denen, wenn auch nicht der künstlerische Geist, so doch die Leichtigkeit des Schaffens und die handwerkliche Geschicklichkeit unser Staunen erregt. Die Marmorarbeiter ahmten bisweilen die leichte, flüchtige Art der Stuckarbeiter nach und erreichten ähnliche Wirkungen. Daß überhaupt die deutschen Bildhauer eine bedeutende Handfertigkeit von ihren italienischen Lehrmeistern überkommen hatten, sieht man auch ihren großen und freistehenden Arbeiten an. Aber außer dieser Handfertigkeit läßt sich an den Standbildern und Gruppen der Zeit nicht viel Rühmliches entdecken. Noch wurden die Gartenanlagen und auch wohl die Wandnischen großer Säle mit Göttern und Göttinnen bevölkert. Aber wenn in der Barockzeit schon die Anmut abhanden gekommen war, so verschwand jetzt auch der letzte Rest von Würde. Die männlichen Figuren sind meistens ganz abscheulich, ohne Saft und ohne Kraft; sie wirken um so abscheulicher, je mehr sie sich bemühen Kraft zu heucheln. Die Frauen mit ihren gefallsüchtigen Verdrehungen und dem versteinerten spitzigen Lächeln sind fast noch unausstehlicher (Abb. 688). Die Zeit war in sittlicher Beziehung zu ungesund, um eine so vornehme Aufgabe der Kunst, wie die Wiedergabe der unverhüllten Menschengestalt, des Grundquells all unsers Schönheitsbegriffes, mit künstlicher Weihe zu erfassen und mit edler Würde auszuführen; die Verirrungen jener Zeit haben es fertig gebracht, daß einem großen Teil des Publikums

Abb. 681. Die Luft. Meißener Gruppe, um 1760.
(Frh. v. d. Malsburg, Escheberg.)

die künstlerische Nacktheit unanständig erschien — und damals auch erscheinen mußte —, eine Benachteiligung der Kunst und des Geschmacks, die bekanntlich heute noch nicht ganz verwunden ist. — Von den Heiligenfiguren der Rokokozeit ist es besser ganz zu schweigen.

Ein einzelner Bildhauer ragt unter seinen Berufsgenossen hervor durch den künstlerischen Ernst, mit dem er seine Ziele verfolgte, und durch die wahre Schönheit, die er infolgedessen erreichte. Das ist Georg Raphael Donner, geboren 1693 zu Eßlingen bei Wien, gestorben zu Wien 1741. Nachdem dieser bescheidene Künstler, der Sohn eines Handwerkers, in Wien lange Zeit vergeblich versucht hatte, gegen das Übergewicht der Italiener anzukommen, fand er in dem Fürstprimas Emerich Esterhazy einen Gönner, der ihn zu Preßburg ein Jahr hindurch beschäftigte. Sein Hauptwerk war hier ein überlebensgroßes Reiterstandbild des heiligen Martin, das im Jahre 1734 in Blei gegossen und am Chor des St. Martinsdoms aufgestellt wurde. Danach war es ihm noch vergönnt, in den letzten Jahren seines früh beschlossenen Lebens in Wien bedeutende Werke auszuführen: einen großen Brunnen mit den Figuren östreichischer Flüsse für den Neuen Markt, und einen Brunnen mit der Gruppe von Persens und Andromeda für den Hof des Rathauses, ferner ein Standbild Kaiser Karls VI. für das Belvedere. Der Marktbrunnen, der 1739 vollendet wurde, ist Donners Meisterwerk. In der Mitte desselben erblicken wir auf erhöhtem Sitze die Donau, von Kindern, die sich mit zappelnden Fischen abmühen, umgeben; auf dem Rande des Beckens lagern vier Nebenflüsse, zwei in weiblicher und zwei in männlicher Gestalt. Die betagten Flußgötter sind edle kräftige Erscheinungen in der Art der Gestalten, welche die Meister der italienischen Hochrenaissance zu bilden liebten; die Nymphen besitzen eine feine und liebliche Schönheit, und die Kinderchen, die Vertreter der fischreichen Bäche, sind ganz entzückend (Abb. 689). Ursprünglich waren an den beiden Wiener Brunnen die Figuren in Bleiguß ausgeführt; diejenigen des Marktbrunnens aber sind in unserm Jahrhundert in Erz nachgegossen worden. Donner fand in dem weichschimmernden Blei ein besonders geeignetes Mittel zum Abformen seiner zart empfundenen und weich behandelten Schöpfungen. Doch auch was er in Marmor ausgeführt hat — die Ambraser Sammlung bewahrt zwei ursprünglich für die Sakristei des Stephansdoms bestimmte Relief-

bilder von 1739, Hagar in der Wüste und Christus mit der Samariterin am Brunnen — besitzt, wenngleich hier in der Behandlung das Zopfige stärker hervortritt, einen ansprechenden Reiz. — Raphael Donners jüngerer Bruder und Schüler Matthäus Donner machte sich durch Schaumünzen und durch ganz tüchtige, wenn auch nicht gerade ungewöhnlich geistreiche Bildnisbüsten einen Namen.

Abb. 682. Schäferin.
Meißener Porzellanfigürchen (um 1750).

Abb. 683. Der Schäfer als Vogelfänger.
Meißener Porzellanfigürchen (um 1750).

Fast noch unerquicklicher als die große Masse der Bildnerwerke erscheint die Durchschnittsware der Malerei in der Verzopfung; zu der gähnenden Geistesöde und der Flauheit der Formen kommt eine süßliche Fadheit der Farbengebung. Es ist kaum zu beklagen, daß die meisten der mühelos gemachten Ölbilder dieser Zeit, infolge ungenügender handwerklicher Sorgfalt bei der Herstellung, über und über durch Risse entstellt sind. Übrigens waren die damaligen Kunstfreunde nicht blind dafür, daß die Blütezeit der Malerei in der Vergangenheit lag; die Freude am Sammeln guter alter Gemälde — freilich nur solcher, die diesseits der Frührenaissance lagen, stand damals auf der Höhe; die größte und schönste Gemäldesammlung, die es außerhalb Italiens gibt, die Dresdener Galerie, ist der Hauptsache nach unter König August III. entstanden. So gab es denn auch zwischen der Schar leichtfertiger Modemaler, „der Pinseler", wie sie ein einsichtiger Zeitgenosse nennt, „welchen das Wissen Pedanterie und die Schönheit der Natur trocken erscheint", einzelne verhältnismäßig ernstere Geister, welche das Heil in der Nachahmung früherer Meister suchten. Ein wahrer Proteus war in dieser Beziehung Christian Wilhelm Ernst Dietrich oder Dieterich, wie er sich nach einem Aufenthalt in Italien zu nennen vorzog (geboren zu Weimar 1712, seit 1744 Inspektor der Dresdener Gemäldegalerie, 1763 künstlerischer Leiter der Meißener Porzellanfabrik, 1765 Professor an der Akademie zu Dresden, gestorben daselbst 1774). Er benutzte seine außerordentliche handwerkliche Geschicklichkeit, um unter Verzichtleistung auch auf den Schein eines eignen Charakters den Charakter bald dieses bald jenes älteren Malers, besonders niederländischer Meister, mehr oder weniger geistlos nachzuahmen. So wenig

Abb. 684. Schäfergruppe.
Meißener Porzellan (um 1750).

Abb. 685. Schäfer und Schäferin.
Meißener Porzellanfigürchen (um 1750).

künstlerische Eigenart seine Historien-, Genre- und Landschaftsbilder auch besitzen, so begreift man doch bei ihrem Anblick — etwa im Dresdener Museum, wo sich 56 Gemälde von Dietrich befinden —, daß eine an eigner Schaffenskraft arme Zeit den vielseitigen Meister höchlich anstaunen konnte.

Eine nicht zu unterschätzende Handwerksgeschicklichkeit wußten sich auch manche andre damalige Maler zu eigen zu machen, wie Justus Juncker zu Frankfurt am Main (geb. 1703 zu Mainz, gest. 1767), dessen kleine Genrebilder nach niederländischer Art durch die treffliche Ausführung der Nebensachen beim ersten Anblick wohl über den Mangel an künstlerischem Geist und Geschmack hinwegzutäuschen vermögen; oder Johann Konrad Seekatz, Hofmaler zu Darmstadt (geb. 1719 zu Grünstadt in der Pfalz, gest. 1768), der in seinen kleinen Bildern aus der Geschichte und aus dem Leben der Zeit bisweilen sehr ansprechende Licht- und Farbenwirkungen erreicht hat. Zu kindischer Spielerei entartete die Geschicklichkeit bei dem vielbewunderten Balthasar Denner aus Hamburg (geb. 1685, gest. zu Rostock 1749), der sich durch Rembrandts prächtige Charakterköpfe bejahrter Leute zum Abmalen häßlicher Greise und Greisinnen anregen ließ, der aber den großen holländischen Meister zu übertreffen glaubte, indem er an die Stelle von dessen geistvoll kühner Behandlung ein peinlich pedantisches Nachzirkeln jeder kleinsten Furche, ja fast jeder Pore der verschrumpften Haut setzte; begreiflicherweise ging über dieser kleinlichen Pinselei nicht nur alle Größe der Auffassung, sondern auch alles Leben verloren, und Denners Köpfe sehen aus, als ob sie nicht nach der Natur, sondern nach Wachsmodellen gemacht seien. Als ein liebenswürdigerer Künstler erscheint Januarius Zick (ein Sohn des früher erwähnten Johann Zick, geb. zu München 1733, gest. 1797 zu Koblenz als kurtrierischer Hofmaler), der unter anderm noch in verhältnismäßig später Zeit Schäferscenen malte nach dem Vorbilde Watteaus, des großen französischen Meisters auf diesem Gebiet, und dabei in reizvoller Farbenstimmung eine wirkliche Poesie erreichte; auch die zahlreichen, handfertig hingestrichenen Freskogemälde des zu seiner Zeit hochberühmten Malers besitzen einen gewissen Farbenzauber; sein erstes Aufsehen erregendes Bild, welches ihm 1758 den Preis der Münchener Akademie eintrug, „Merkurs Besuch in einer Bildhauerwerkstatt", hat er selbst in einer ansprechenden Radierung vervielfältigt. Ein achtbarer und selbständiger Meister war Johann Elias Ridinger (geb. zu Ulm 1695, gest. 1767 zu Augsburg als Leiter der dort gegründeten Kunstschule), der als Jagd- und Tiermaler sein eignes Gebiet mit unbestrittener Meisterschaft bearbeitete. Er war ein feiner Beobachter der Tierwelt, besonders der jagdbaren Tiere, deren Lebensweise und Eigenart er mit unübertrefflicher Wahrheit geschildert hat, wenn sich auch gegen

Abb. 686. Jäger und Hirtin. Berliner Porzellan, um 1760.
Im königl. Schloß zu Berlin.

die strenge Richtigkeit der Zeichnung manchmal gerechte Bedenken erheben lassen. Es weht eine Waldesfrische durch seine Darstellungen, die gerade in dieser ungesunden Zeit doppelt wohlthuend berührt (Abb. 690—692). Weniger als Wild und Hunde gelangen ihm die menschlichen Figuren und am wenigsten merkwürdigerweise die Pferde. Ridingers Verdienste treten dem Beschauer am unmittelbarsten in seinen zahlreich erhaltenen flotten Handzeichnungen entgegen. Zur Ausführung dessen, was er geschaut und zum Bilde gestaltet hatte, bediente er sich seltener der Malerei als der Kupferplatte; es gibt eine große Zahl sehr schätzbarer Radierungen von seiner Hand.

Die Kupferstecherkunst vervollkommnete sich damals zusehends; sie sonderte sich mehr und mehr als ein ausschließlicher Beruf von der Malerei, und das kam begreiflicherweise ihrer technischen Durchbildung zu statten. Auf eigne künstlerische Erfindung verzichteten im allgemeinen die berufsmäßigen Kupferstecher; kaum daß die Bildniskunst von einzelnen noch selbständig ausgeübt wurde. Meistens trug der Kupferstich, wenn er die Werke gleichzeitiger Schnellmaler wiedergab,

Abb. 687. Schnitzerei aus Elfenbein und braunem Holz: Abraham und Isaak, von Simon Troger.
Im bayrischen Nationalmuseum zu München.

dieselbe Oberflächlichkeit zur Schau wie seine Vorbilder; die Arbeiten der mitgliederreichen Familie Haid in Augsburg, welche besonders die Schabkunst pflegte, bieten vorzüglich charakteristische Beispiele. In einzelnen Fällen aber wirkt die Eleganz der Kupferstichausführung verschönernd auf das Bild, so daß die Stiche ungleich ansprechender sind als die Originale. Durch eine wirklich bewundernswürdige Technik sowohl im eigentlichen Kupferstich wie in der Radierung zeichnete sich der Berliner Georg Friedrich Schmidt aus (geb. 1712), der während eines achtjährigen Aufenthalts zu Paris (von 1736 bis 1744) viele Bewunderer, Auftraggeber und Schüler fand, dann in die Heimat zurückkehrte und nach zeitweiligem Aufenthalt in Petersburg von Friedrich dem Großen als Hofkupferstecher in Berlin angestellt wurde, wo er 1775 starb (Abb. 693 u. 694).

Ungleich erfreulicher als die Werke der großen Kunst, denen allen — die besten nicht ausgenommen — das gemeinsam ist, daß sie um so weniger Genuß gewähren, je länger man sie betrachtet, die sich in dieser Hinsicht also gerade umgekehrt verhalten wie die Schöpfungen der Renaissance, ungleich erfreulicher sind in der Rokokozeit die Erzeugnisse des Kunsthandwerks, und zwar nicht nur da, wo sie in der Ausschmückung und Möblierung der Zimmer als die eigentlich tonangebende Macht des Rokoko auftreten, sondern auch in allen kleinen Dingen. Der tändelnd-zierliche und launisch-reizvolle Geschmack, der die Wände

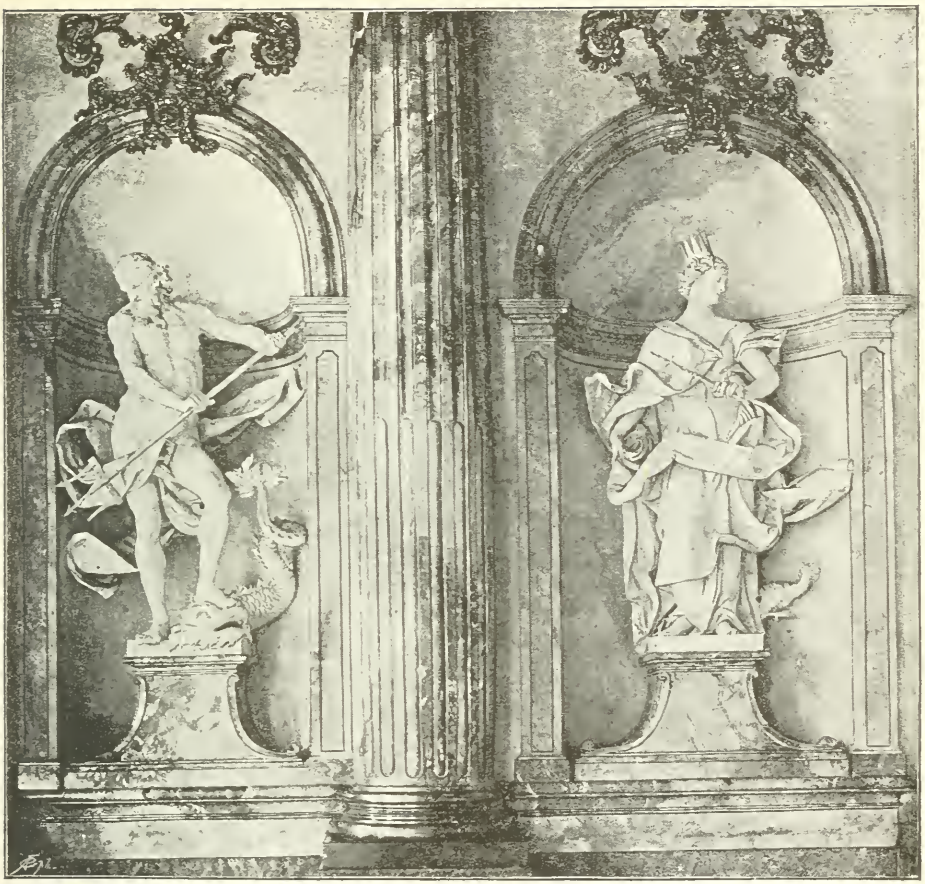


Abb. 688. Neptun und Juno.
Marmorfiguren im Schloß zu Würzburg.

belebt und die Möbel gestaltet, spiegelt sich wieder in jeglichem Gerät. Die Goldschmiede und andre Metallarbeiter formen ihre Arbeiten in ganz denselben Linien und in denselben Zierbildungen, wie die Stuccateure, Tischler und Porzellanarbeiter. Und zwar überspinnt das schmiegsame Rokoko-Ornament — die „Caprice" nach dem eignen Ausdruck der damaligen Ornamentzeichner — nicht nur in fast immer höchst bewundernswerter Anordnung die Flächen, sondern es wird auch häufig — ähnlich wie bei den Beinen der Spiegeltischchen und andern prunkvollen Hausrats — zum Wesensbestandteil des Aufbaus: der Schaft eines Leuchters zum Beispiel wird zum Schnörkelgewächs, das sich aus lauter aneinander stoßenden gekrümmten Bildungen zusammensetzt, aus dem denn wohl schließlich an schlanken Stengeln zierliche Blumen hervorwachsen, um die Licht-

Abb. 689. Raphael Donners Brunnen auf dem Neuen Markt zu Wien.

halter aufzunehmen (Abb. 695). Jene vornehme Kabinettkunst, in der die Goldschmiedekunst vordem ihre glänzendsten Triumphe feierte, die aber freilich schon in der späteren Barockzeit in kleinliche Spielerei auszuarten begann, starb allmählich aus; sie konnte sich auf die Dauer nicht neben den jetzt die Mode beherrschenden chinesischen und einheimischen Porzellanspielereien behaupten. Die Goldschmiedekunst ward mehr und mehr darauf beschränkt, sich statt mit Dingen, die bloß zum Bewundertwerden bestimmt waren, mit solchen zu beschäftigen, die dem wirklichen Gebrauche dienten. Dafür aber war es ihr vergönnt, allmählich wieder in den Bürgerhäusern heimischer zu werden.

Überhaupt kehrte die Kunst im Handwerk jetzt wieder mehr in den Bürgerwohnungen ein, — freilich nur um allzubald, durch den siebenjährigen Krieg von neuem geschädigt, um so vollständiger aus denselben zu verschwinden. Stuckverzierungen belebten die Decken, Holzschnitzereien umrahmten die Thürfelder; Spiegelrahmen, Spiegeltischchen und Kommoden, die Sitzmöbel und die geschnitzten Bettstellen, die zierlich gewordenen Kachelöfen sowie sämtliche Geräte standen in Formen und Verzierungen in vollkommenster Übereinstimmung mit solchem Schmuck, so daß selbst ein sonst dürftig ausgestatteter Raum durch

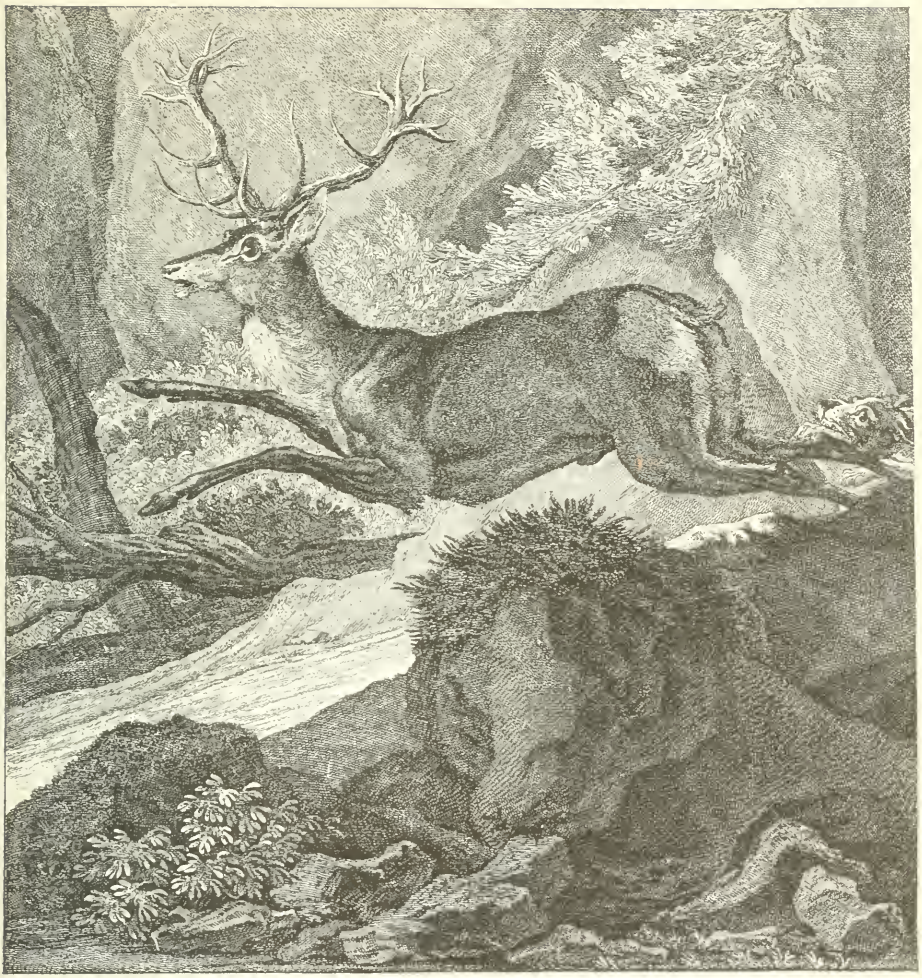


Abb. 690. Fliehender Hirsch.
Stich von Joh. Elias Ridinger.

dieſe Stileinheitlichkeit ein künſtleriſches Ausſehen bekam. Bisweilen kehrte ſich der Rokokoſchmuck auch nach außen und verlieh den Straßenanſichten eine eigenartige, von der früheren weſentlich verſchiedene künſtleriſche Belebung.

Das bürgerliche Haus hat unter dem Einfluß des franzöſiſchen und teilweiſe des holländiſchen Barockgeſchmacks ſein Äußeres verändert. Die ſteilen Giebel, die während des ganzen 17. Jahrhunderts bisweilen noch in barocker Ausſchmückung prangten, ſind verſchwunden; das Haus liegt breit und niedrig an der Straße — die Entvölkerung durch den dreißigjährigen Krieg hatte ja

Abb. 691. Ridinger: Die vier Jahreszeiten der Hunde. Sommer.

Raum geschaffen —; wo die Mitte der Fassade noch durch einen Giebel ausgezeichnet wird, da hat dieser seit dem völligen Erlöschen der Überlieferungen der deutschen Renaissance die Gestalt eines verkleinerten antiken Tempelgiebels angenommen, der sich entweder unmittelbar aus dem Dachgesims entwickelt oder aber, was häufiger ist, durch einen um Stockwerkshöhe aufsteigenden viereckigen Aufsatz emporgehoben wird; zu den Seiten dieses stumpfgiebeligen Aufsatzes entwickeln sich bisweilen die geschweiften Umrahmungen von Mansardenfenstern zu zierlichen Nebengiebeln. Die Mauern sind völlig schlicht, kaum daß sich bisweilen ganz flache Andeutungen einer architektonischen Gliederung finden; es ist also, wo dies beliebt wird, Raum genug zur Entfaltung des Rokokozierwerks vorhanden. Doch erscheint dasselbe in den meisten Fällen nur an einzelnen Schmuckstücken. Wo in Holz gebaut wird, da finden wir bisweilen die sonst außer Mode gekommenen Erker mit reichen Schnitzereien von Muschel- und Blattwerk und Blumen bedeckt. In andern Fällen beschränkt sich das Schnitzwerk auf die verschnörkelten Stäbe des Oberlichts über der Hausthür. Vereinzelt aber finden wir überall auch solche Häuser, wo die Verzierungslust sich die so verlockenden kahlen Flächen der Fassaden nicht hat entgehen lassen. Da zieht denn ein leichteres oder kräftigeres Stuckwerk seine zierlichen Rahmen mit ihren mutwilligen Schiefheiten um die Fenster, wo es durch Blumenmassen, zwischen denen die üblichen Kinderfigürchen schäkern, die früher beliebten Giebelverdachungen ersetzt, oder die Schlußsteine zu kartuschenartigen, häufig mit Köpfen geschmückten Bildungen ausspinnt; dazwischen senkt es sich herab in lockeren Gehängen von

Wer hat das Thierreich so in seines Pinsels Macht?
Wer gibt des Schöpfers Hand in allem ihrem Pracht
An Thieren und dem Wald dem Auge so zu sehen?

Wer weiß so der Natur im Bilde nachzugehen?
Wo trifft Original und Bild so ähnlich ein?
Es muß es Ridinger, sonst kan es keiner sein.

Hiermit erneuert das Angedenken aus Bewun-
derung seiner Kunst und Verehrung seines ed-
len Herzens Jacob Brucker

Wurde geboren in Ulm A° 1698 den 11 Febr und gestor-
ben in Augspurg A° 1767 den 30. April, in Kupfer ge-
stochen von seinem Sohn Mart. Elias Ridinger

Abb. 692. Selbstbildnis des Tiermalers Joh. Elias Ridinger.
Gestochen von seinem Sohn Martin Elias Ridinger.

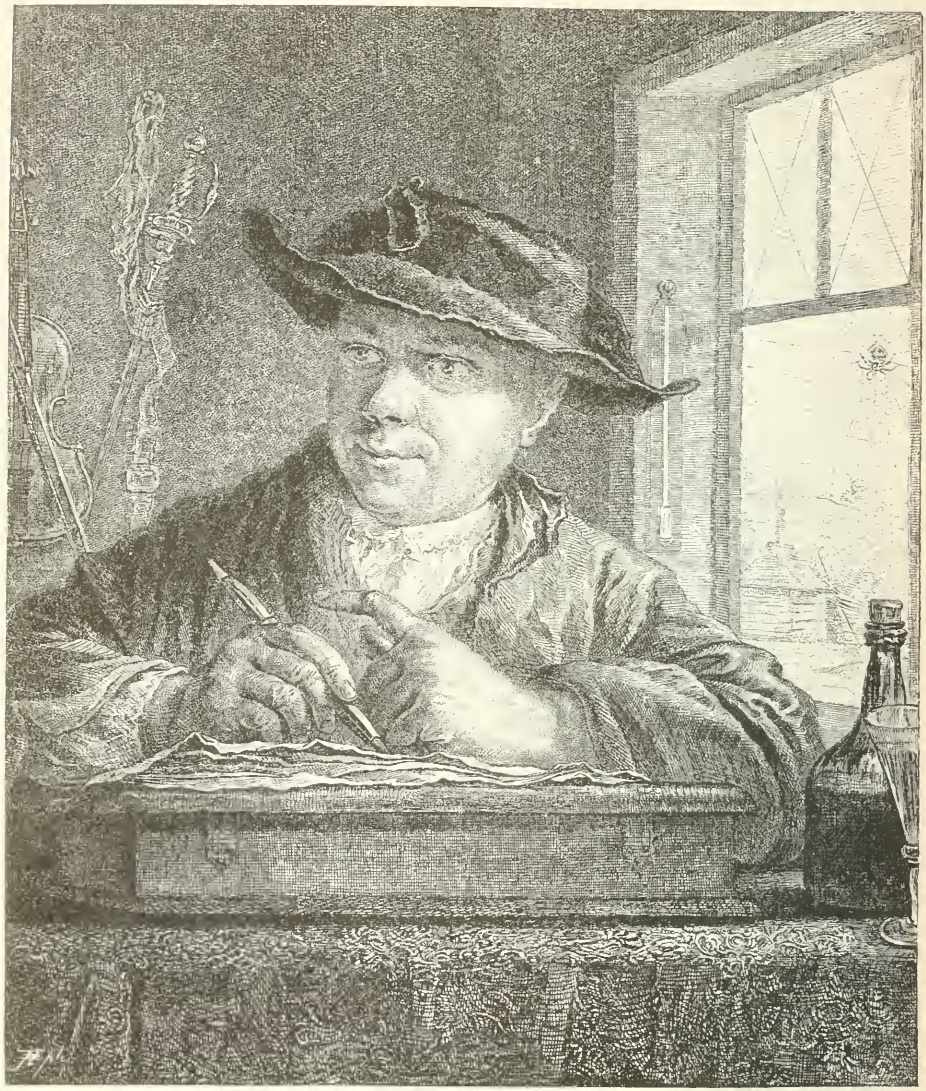


Abb. 693. Der Kupferstecher G. F. Schmidt.
Von ihm selbst radiert zu Petersburg im Jahre 1758.

Blumen und andern naturalistisch gebildeten Gegenständen; Hermen und Vasen kommen gelegentlich auch noch hinzu. Das ist zwar nichts weniger als architektonisch, aber es sieht reizend aus. Die putzsüchtige Rokokokunst benutzt ihren Reichtum nicht, wie etwa die Spätgotik, zur schmückenden Hervorhebung der Körperformen, sondern ihr Schmuck ist ein Kleid, das als solches bewundert werden soll (Abb. 696).

Abb. 694. Radierung von G. F. Schmidt: Hirsch Michel.
Porträtstudie nach dem Leben, Berlin im Jahre 1762.

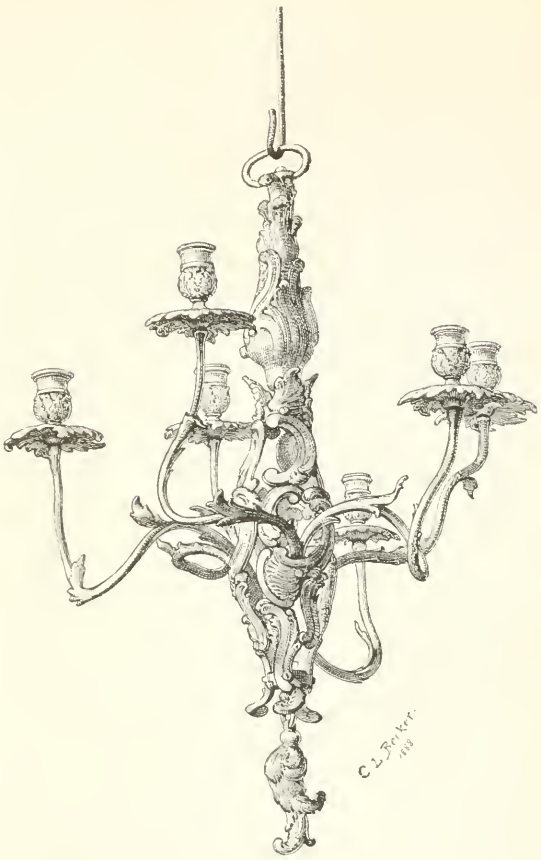


Abb. 695. Silberner Hängeleuchter für sechs Kerzen.
Im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Eine besonders reizvolle Zierde besitzen manche Rokokohäuser in den Eisengeländern der jetzt sehr beliebten Balkone. Denn die Schmiede gehören auch in dieser Zeit zu den vorzüglichsten Trägern des guten Geschmacks. Das Eisen war von jeher ein den Deutschen sympathischer Stoff, und wenn die Betrachtung irgend welcher Schöpfungen der Rokokozeit einen völlig ungetrübten Genuß zu gewähren vermag, so sind es manche schmiedeeisernen Prachtgitter. Es ist eine Lust zu sehen, mit welch staunenswürdig sicherem Stilgefühl die Schmiede sich die Zierformen, die aus dem innersten Wesen der weichen Stuckmasse hervorgegangen waren, für ihr sprödes Metall zurechtzulegen gewußt haben, wie sie unter dem Hammer noch reizvollere Bildungen entstehen ließen, als andre sie aus gefügigem Porzellanbrei formten (Abb. 697).

Jene durch keine Architektur gebändigte Ausbreitung von Schmuckwerk am Äußern der Gebäude finden wir bisweilen auch bei bedeutenderen Bauten, die ihrer Natur nach eigentlich weniger als ein schlichtes Bürgerhaus der architektonischen Gebundenheit entbehren könnten. Dabei pflegt sich dann, um der kräftigeren Wirkung willen, reicheres figürliches Bildwerk in das hier aus Stein gemeißelte Zierwerk zu mischen. Eines der bezeichnendsten und wirkungsvollsten Beispiele besitzt Würzburg — wo überhaupt die Rokokokunst sich außer in dem großartigen Schloß noch in vielen Baudenkmälern von ihrer ansprechendsten Seite zeigt — in einer dem Dom angebauten, von Balthasar Neumann entworfenen Totenkapelle. Die Ausschmückung dieses Anbaus ist in ihrem überschwellenden Reichtum, in dem Durcheinanderfluten figürlicher Gebilde und mannigfaltiger Zierformen nur mit dem Schmuck des Dresdener Zwingers zu vergleichen, den sie dabei als Erzeugnis der vorgeschrittenen Rokokozeit an Regellosigkeit

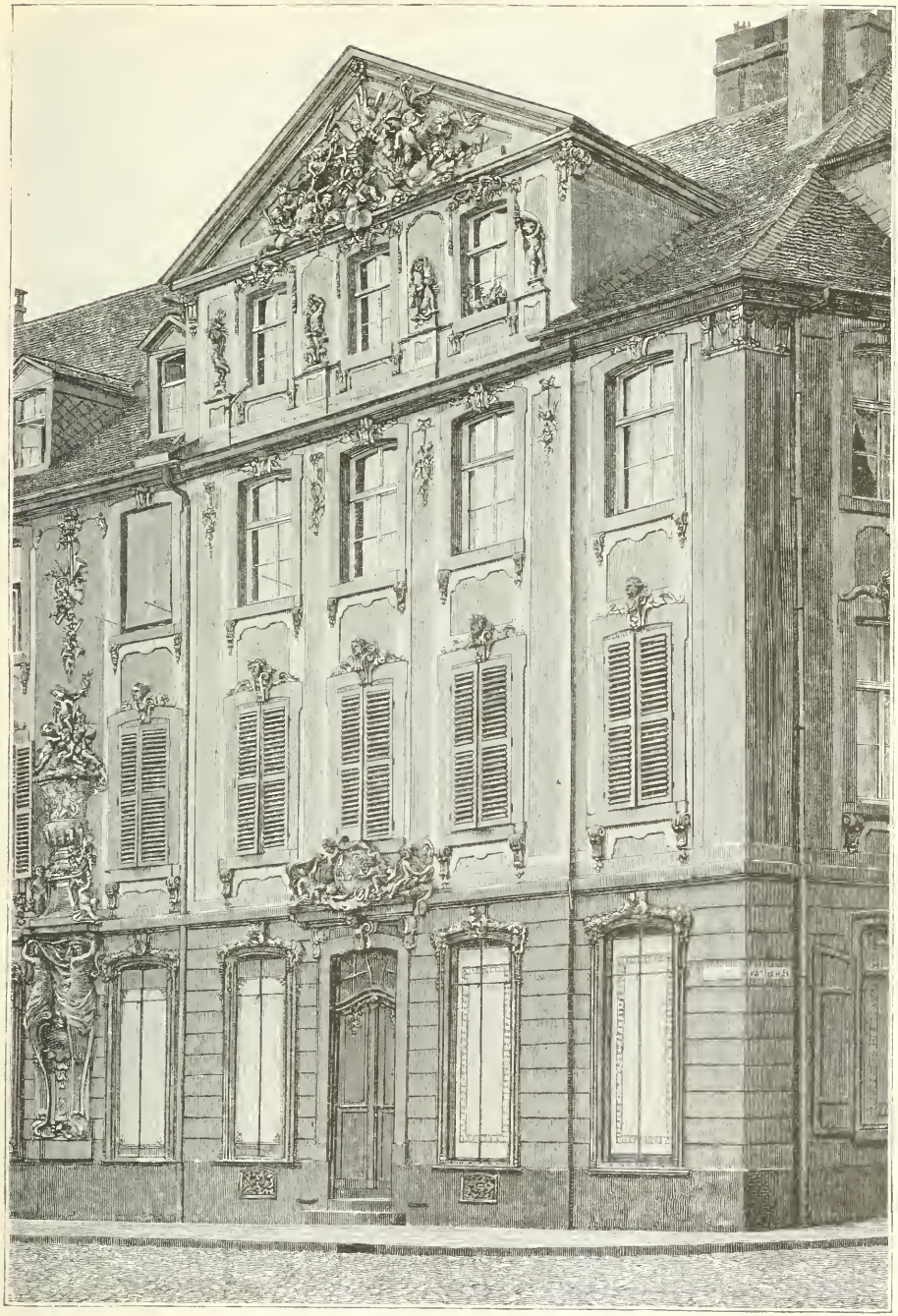


Abb. 696. Rokokowohnhaus (von 1770) in Kaſſel.

(Die reizloſen Einrahmungen der Fenſter des Erdgeſchoſſes ſind modern; das Fenſter an der Schattenſeite zeigt die urſprüngliche einfache Bildung dieſer Fenſter.)

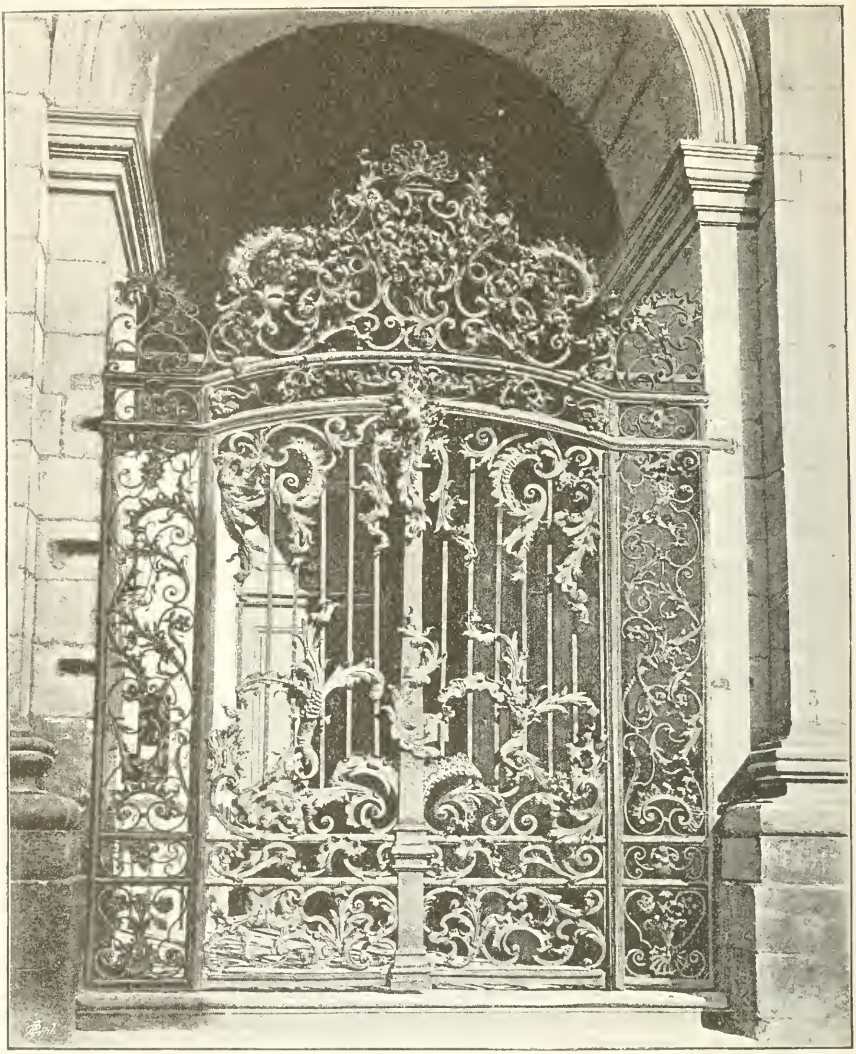


Abb. 697. Gitterthür an der Jesuitenkirche zu Mannheim.

weit übertrifft. Aber anstatt lüsterner Faune und verliebter Götter und Göttinnen grinsen uns hier Totenschädel entgegen und Gerippe, die sich zu einer ausgelassenen bacchantischen Orgie vereinigt zu haben scheinen; eins der Gerippe wendet sich mutwillig dem Vorübergehenden zu, streckt ihm freundlich die Knochenhand entgegen und deutet einladend auf die Inschrift: „Selig sind die Toten, die im Herrn sterben.“ Jene Zeit konnte nicht anders; ihr wurde auch der ernsthafteste Gedanke zur frivolen Spielerei. Was aber dem steinernen Unfug

eine hohe schönheitliche Bedeutung verleiht, ist die wunderbar prächtige malerische Wirkung und das unübertrefflich fein abgewogene Verhältnis im Wechsel zwischen den ruhigen Flächen einerseits und den bald ausgedehnteren, bald eingeschränkteren Schmuckmassen anderseits.

Die große Architektur selbst wurde vom Rokokostil kaum berührt. Denn dessen Wesen war ja ein unarchitektonisches; es bestand in einem Zersetzen und Verhüllen der Bauglieder. Wo man daher die Architektur nicht auflösen konnte oder vernünftigerweise nicht auflösen wollte, da baute man im Barockstil weiter. Nur das Rokokowesen des angefügten Zierwerks, das Einschränken der starken Hauptgliederungen, das Weglassen oder Abschwächen der schattenden Giebelverdachungen über den Fenstern und Thüren gibt den Palästen und Kirchen ein einigermaßen verändertes Ansehen, soweit die letzteren nicht, wie es auch jetzt noch geschah, von Italienern im reinsten italienischen Barockstil erbaut worden sind. Solche an der älteren Überlieferung mit Bewußtsein festhaltende, von italienischen Meistern ersonnene und bis auf die geringste Steinmetzarbeit von deren Landsleuten ausgeführte Kirchenbauten, unter denen die Hofkirche zu Dresden als die glänzendste dasteht, eine großartige Schöpfung des Römers Gaetano Chiaveri, haben mit der deutschen Kunst um so weniger zu thun, als sie in dieser Zeit nicht einmal mehr zu Nachahmung anregten.

Die deutschen Kirchen der Rokokozeit bieten meistens mehr noch als dies bei denjenigen der Barockzeit in der Regel der Fall ist, nur in Bezug auf die Innenausstattung einiges Interesse; aber Schönheitsgenuß darf man hier nicht erwarten. So reizvoll der Geschmack der Zeit weltliche Räume auszuschmücken wußte, so wenig verstand er sich auf kirchliche. Zwar hielt ein Rest von richtigem Gefühl meistens davon ab, die ganze Zügellosigkeit und Launenhaftigkeit der Rokoko-Zierkunst in die Kirchen hineinzutragen. Die herkömmlichen Architekturformen, aus denen sich ja Altäre und etwaige Einbauten notwendig zusammensetzen mußten, behaupteten sich auch in der Wandgliederung; und auch in den Einzelheiten der Verzierungen hielt man gern an den verhältnismäßig noch gebundenen Barockformen fest oder beobachtete doch wenigstens das Gesetz der Symmetrie. Aber der Sinn für das Große und Würdige war abhanden gekommen. Wollte man den Kirchen ein reiches Ansehen geben, so überlud man alles mit kleinen und kleinlichen Förmchen; an die Stelle der geräuschvollen Unruhe des Barockstils trat eine peinliche nervöse Aufgeregtheit, die den Beschauer mit einem unbeschreiblichen Unbehagen erfüllt. Man fand kein Ende mit dem Zierwerk; je größere Flächen zu beleben waren, um so mehr häufte man Kleinigkeiten über Kleinigkeiten (Abb. 698). Das Hineinziehen der Rokoko-Farbenstimmung mit ihren zarten blaßgrünen und rosigen Tönchen trug auch keineswegs zur Verschönerung bei. Es ist für das Auge des Beschauers eine Wohlthat, wenn es einen Moment auf einem häßlichen bunten Gemälde verweilen kann, das in breitem verschnörkeltem Rahmen an der Wölbung prangt, weil hier doch wenigstens etwas in sich Abgeschlossenes erscheint, während alles andre durcheinander prickelt und glitzert und das unruhige Spiel der Lichter und Reflexe

der Vergoldung auf den kleinlichen und spitzigen Formen das Auge verwirrt. Man war erfinderisch im Herbeischaffen neuer Reizmittel; namentlich rief man gern künstliche und überraschende Lichtwirkungen hervor durch das Anbringen von Fenstern mit goldgelber Verglasung, die halbversteckt hinter den Altären über einzelne Stellen ein geheimnisvolles Licht spielen ließen. Auch kam man öfters auf das Bemalen der Bildwerke, das bis dahin in Dorfkirchen ein kümmerliches Dasein gefristet hatte, zurück. Das war aber in dieser Zeit ein besonders unglücklicher Gedanke. Denn bekanntlich und aus leicht erklärlichen Gründen pflegt sich die Kunstübung, je mehr sie des künstlerischen Gehalts und der inneren Wahrheit entbehrt, um so mehr an die rein äußerliche Natürlichkeit, die akademische Richtigkeit und den Realismus der Oberfläche, zu klammern; die Geschickteren unter den Bildhauern der Barock- und Rokokozeit wußten wirklich „den Stein zu Fleisch zu erweichen"; und bei vielen Gemälden derselben Zeiten wird man ebenso wenig einen Zeichenfehler entdecken, wie eine Spur von künstlerischem Geiste. Wenn eine Zeit, die bei ihren Deckengemälden die Augentäuschung als höchstes Ziel verfolgte, ihre Bildwerke bemalte, so mußte sie — sie konnte nicht anders — auch hier in die roheste und äußerlichste Naturnachahmerei, die den Schein der Täuschung erwecken konnte, verfallen; die ganz unkünstlerische Verirrung naturnachahmerischen Anstrichs der Bildwerke, die namentlich in solchen Kirchen häufig ist, die auf die Verwendung kostbarer Marmorarten verzichten mußten, wirkt doppelt häßlich und abstoßend, weil bei diesen so schrecklich natürlich aussehenden Figuren die Unnatur des Gefühls uns um so schonungsloser in die Augen springt. Beim Anblick dieser Heiligenfiguren, die uns den Anschein wirklichen Lebens vortäuschen zu wollen scheinen, verletzt uns mit unendlich gesteigerter Empfindlichkeit die Wahrnehmung der Thatsache, daß der Kunst jener Zeit die Heiligkeit sehr fern lag; die weiblichen Heiligen legen uns stets die Vorstellung nah, als ob die Nymphen der Grotten- und Parkanlagen es einmal versucht hätten, durch züchtiges Einhüllen in faltenreiche Gewänder und durch frommes Niederschlagen der Augen von ihrer Kunst zu gefallen eine neue Seite zu zeigen; beim Anblick der männlichen Heiligen in ihrer gekünstelten Verzückung ist es unmöglich, überhaupt etwas andres zu empfinden als Widerwillen. — Fast noch schlimmer sieht es in denjenigen Kirchen aus, in denen nach grundsätzlicher Einfachheit gestrebt ist. Entweder ist da eine ganz trostlose Nüchternheit zu stande gekommen, oder die völlige Unfähigkeit der gefallsüchtigen Kunst, sich zu aufrichtiger Bescheidenheit und Einfalt zu zwingen, tritt in empfindlichen Widersprüchen zu Tage. Es ist ordentlich peinlich anzusehen, wie das Rokoko-Ornament sich Gewalt anthun muß, wenn ihm die Aufgabe zufällt, mit einiger Enthaltsamkeit eine Fläche zu beleben; da bildet es so kümmerliche und dürftige Rähmchen, daß von irgend welcher Schönheit schon nicht mehr die Rede ist; man empfindet selbst die Beibehaltung der Symmetrie als etwas Gezwungenes und Erkünsteltes. Um die Eintönigkeit der Architektur, die bei zunehmender Schwächlichkeit ihrer Gliederung nicht mehr im stande ist, durch sich selbst zu wirken, erträglicher zu machen, muß immer wieder zu bildnerischem

Abb. 698. Inneres der Kirche im Schloß zu Bruchsal.

Schmuck Zuflucht genommen werden. Sinnbildliche Gestalten werden auf die Gesimse gesetzt, hier und dort werden zwecklose Vasen aufgestellt. Bisweilen

wird um der Abwechslung willen gar der Versuch gemacht, die heidnischen Hermen ins Christliche zu übersetzen; aber mögen die nackten Jünglingsgestalten, die aus den Pfeilerschäften hervorwachsen, sich noch so sehr bemühen, ein engelhaftes Aussehen anzunehmen, ihre Verwandtschaft mit den Faunen und Satyrn der Zwinger-Architektur ist doch nicht zu verkennen (Abb. 699). — In einzelnen Fällen — glücklicherweise nicht in vielen — hat es der Rokokogeschmack sich nicht versagen können, sein ganzes Schnörkelwerk mit der aufgelösten Symmetrie auch in die Kirche zu verpflanzen; wo diese launischen Schiefheiten an den Kirchenwölbungen emporranken, da empfängt man freilich den Eindruck, daß auch das letzte Gefühl für die Weihe des Ortes abhanden gekommen ist; es fehlt schließlich nur noch, daß die Heiligenbilder Schäferhütchen trügen.

Vorteilhafter bringt die Rokokokunst ihre Besonderheiten im kirchlichen Kunstgewerbe zur Geltung. In Holzwerk, Metall, Stickerei und Spitzen herrscht der Rokokoschnörkel mit seinen naturalistischen Beigaben ganz schrankenlos. Dabei wird in diesen Sachen durch die Zierlichkeit der Bildungen und die bewußte Gefälligkeit bisweilen eine sehr glückliche Wirkung erreicht. Namentlich bei dem Metallgerät zeigt sich der Rokokogeschmack mit seinen freistehenden feinen Formen und der zierlichen Ausarbeitung dem derberen Barockgeschmack häufig überlegen. Gelegentlich wird noch ein ungeheurer Aufwand mit stofflichem Wert getrieben und ganze große Bildwerke werden in Edelmetall ausgeführt. Unter solchen Prunkstücken ragen die silberne Bekleidung des Hochaltars im Dom zu Regensburg und das silberne Grabmal des heiligen Johannes von Nepomuk im Prager Dom als in ihrer Art sehr bedeutende Werke hervor. Bei dem letzteren zeigen sogar die lebensgroßen Figuren, ungeachtet des Gekünstelten in Bewegung und Ausdruck und der Stumpfheit der Formen eine für jene Zeit bedeutende Schönheit, namentlich die beiden Engel, welche den Sarkophag tragen, auf dem der Heilige kniet; sehr bezeichnend für die Liebhaberei der damaligen Bildnerkunst, mit einer Verleugnung jeder Rücksichtnahme auf die Gesetze der Schwerkraft zu prahlen, sind vier gleichfalls lebensgroße silberne Engel, welche, an den vier nächsten Kirchenpfeilern in kaum wahrnehmbarer Weise befestigt, das Grabmal frei zu umschweben scheinen.

Als eine fremdartige Erscheinung treten uns in der Rokokozeit zwei Baukünstler entgegen, die, wenn sie sich auch in Bezug auf das Zierwerk dem Modegeschmack durchaus ergeben zeigen, so doch in Bezug auf den Kern der Sache, die Baukunst selbst, ihre eignen Wege eingeschlagen und jeder für sich Ziele ins Auge gefaßt haben, die der herrschenden Richtung ihrer Zeit völlig fern lagen. Diese beiden Meister, die zunächst ganz ohne Einfluß und Nachfolge blieben, sind der ehrsame Rats-Zimmer- und Baumeister der Stadt Dresden, Georg Bähr, und der Oberaufseher der königlichen Bauten und Geheime Finanzrat Freiherr von Knobelsdorff zu Berlin.

Georg Bähr (geb. 1666, gest. 1738) hatte Italien und Frankreich nicht bereist, wie es sonst doch damals, wo man an die Möglichkeit einer selbständigen deutschen Kunst gar nicht dachte, als zur Ausbildung eines Künstlers unbedingt erforderlich galt. Aus sich selbst heraus schuf er als ein „kraftvoller, von dunklen

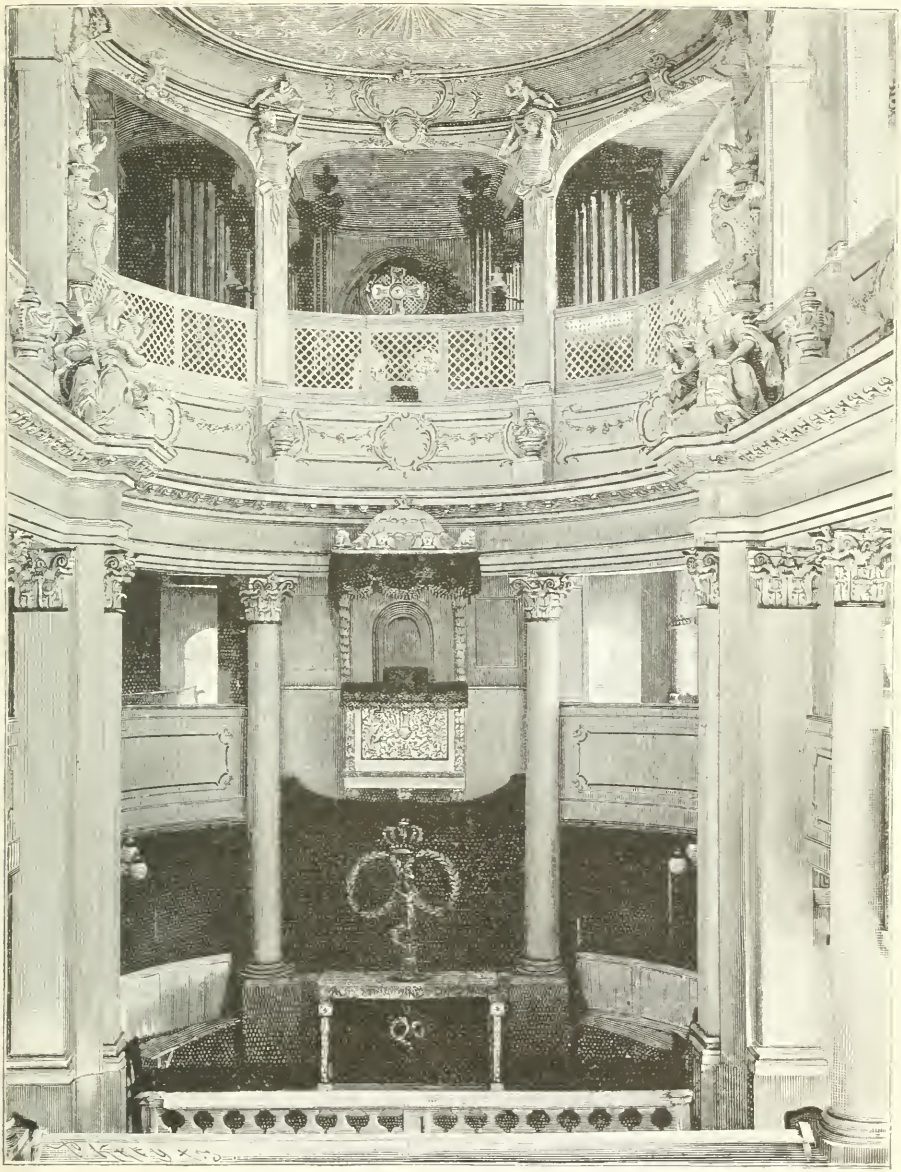


Abb. 699. Kirche im Schloß zu Karlsruhe.

Idealen erfüllter Geist" den bedeutendsten deutschen Kirchenbau jener Zeit, die Frauenkirche zu Dresden. Mitten in einer Zeit, die sich in lächelnden Täuschungen gefiel, die Künstelei für Kunst zu nehmen geneigt war und die mehr Wert auf

das Ausschmücken als auf das Gestalten legte, ging Bähr in der ernsthaftesten Weise von dem baulichen Gedanken aus; das Gebäude sollte durch sich selbst, seine Anordnung und seine Verhältnisse, nicht durch das, was als Schmuck hinzukam, die Schönheit seiner Erscheinung bedingen; und nichts daran sollte prunkender Schein sein, in einer ehrlichen Gediegenheit, die man längst nicht mehr kannte, wollte Bähr sein Werk vom Grund bis zu den höchsten Spitzen ganz aus sorgfältig bearbeiteten Steinen aufführen. Abweichend von der herkömmlichen Kirchenform — aber in Übereinstimmung mit Bramantes und Michelangelos ursprünglichen Plänen zur Peterskirche in Rom —, gab er der Frauenkirche die Gestalt eines sich nach allen Seiten gleichmäßig ausdehnenden Kuppelbaues. Daß er die mächtige Kuppel aus Steinen würde wölben können, wußte der sechzigjährige Meister, als er im Jahre 1726 den Bau begann, ganz genau; aber seinen Zeitgenossen graute vor solcher Kühnheit, und erst nachdem König August der Starke persönlich seine Zufriedenheit mit dem Unternehmen ausgesprochen hatte, gestattete der Rat dem Meister die Ausführung seiner Absicht. So entstand denn im Verlaufe von zwölf Jahren das Werk, das in seiner Gediegenheit und festen Geschlossenheit auch ohne alle schmückenden Zuthaten einen künstlerisch bedeutenden Eindruck machen würde. Oder, richtiger gesagt, es macht diesen Eindruck trotz des Zierwerks. Denn das letztere ergeht sich in den abenteuerlichsten Ausschreitungen; die vier Türmchen, welche die aus einem nach chinesischer Art zeltähnlich gestalteten Dach emporsteigende Kuppel umgeben, sehen in ihrem phantastischen Schmuck wie indische Pagoden aus. Etwas Indisches hat auch die Verzierung der schlanken Pfeiler im Innern. Im übrigen aber wirkt gerade das Innere durch seine aus dem großen, einfachen Baugedanken hervorgegangene Einfachheit (Abb. 700); in diesem gediegenen Bau, dessen eigentlichen Schmuck seine vielbewunderte und im Hinblick auf die sonstigen damaligen Kunstverhältnisse doppelt bewundernswerte „Wahrhaftigkeit“ bildet, ist die Einfachheit von der Nüchternheit weit entfernt, hier ist sie Großartigkeit. Die steinerne Kuppelwölbung des inneren Mittelbaues ist flacher als die äußere Kuppel; durch eine kreisförmige Öffnung in ihrer Mitte blickt man in die höhere Wölbung hinein, die so sicher und fest konstruiert ist, daß im Jahre 1760 die preußischen Bomben ohne Schaden zu thun, von ihr abprallten.

Es war Bähr nicht vergönnt, sein Werk vollständig bis zu Ende zu leiten; die Laterne auf der Kuppel ist nach einem fremden Entwurf ausgeführt. Ehe die gewaltige Kuppel jene letzte Bekrönung erhalten hatte, kam ihr Schöpfer durch einen Sturz vom Gerüst ums Leben. Der hochbetagte Meister soll den Tod freiwillig gesucht haben, aus Verzweiflung darüber, daß von einem welschen Neider — dem Erbauer der Hofkirche — ein Antrag eingereicht wurde, die Kuppel der Frauenkirche, das stolze, abschließende Werk seines ernsten, strebsamen Künstlerlebens, sollte abgetragen werden. Unter dem Altar der Frauenkirche liegt ihr Erbauer begraben. Über sein Leben gibt es kaum eine Kunde.

„Nun hab ich genug gelebt, gebaut, gelitten,
Mit Satan, Sünd und Welt genug gestritten,
Jetzt leb ich in dem Bau, der droben prangt,
Hab vollen Sieg und Ruh und Fried erlangt“ —

heißt es in seiner Grabschrift.

In einem andern Sinne als der Dresdener Rats-Baumeister trat der geist-

Abb. 700. Inneres der Frauenkirche zu Dresden.

volle Architekt Friedrichs des Großen, Hans Georg Wenzel von Knobelsdorff (geb. 1697, gest. 1753), dem allgemeinen Baugeschmack seiner Zeit entgegen. Knobelsdorff hatte, nachdem er von der militärischen zur Künstlerlaufbahn übergegangen war, Frankreich und Italien gründlich durchreist. Er hatte sich zum Meister der Rokokodekoration ausgebildet; aber zugleich hatte er erkannt, daß die antiken Bauwerke in ihrer erhabenen Einfachheit mehr Schönheit besaßen, als die Gebäude nach dem Modegeschmack, bei denen die Architektur nicht viel

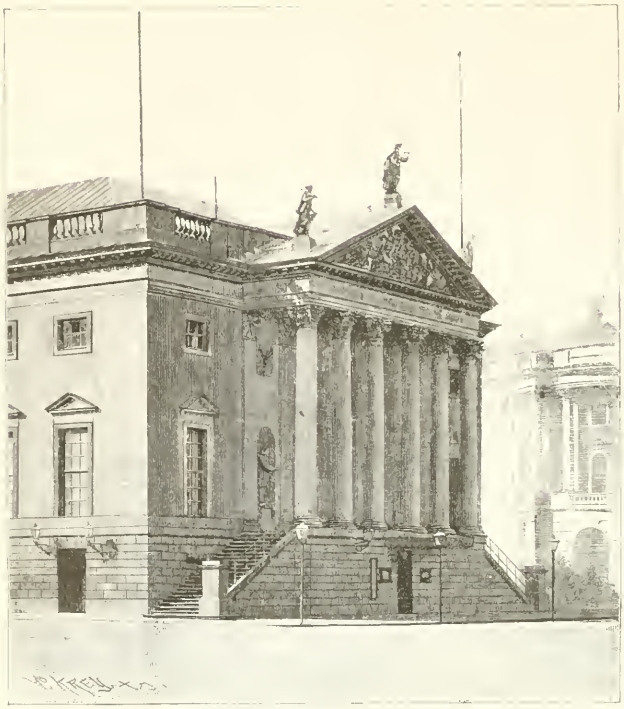


Abb. 701. Opernhaus zu Berlin.

mehr als der notwendige Untergrund für das Schmuckwerk war; und bei der Bewunderung der antiken Baukunst war er der Erkenntnis ihres Wesens näher gekommen, als es bisher irgend einem andern gelungen war. So erbaute er in den Jahren 1741 bis 1743 das Opernhaus zu Berlin in einem edlen großen Stil, den er aus dem Verständnis der Antike geschöpft hatte. Das ruhig ernste Gebäude mit seiner feierlich schönen Tempelvorhalle, das nicht durch gehäuftes Schmuckwerk, sondern durch die Architektur selbst eine große künstlerische Wirkung ausübt, erscheint aus einem so durch und durch andern Gedankenkreise hervorgegangen zu sein, als derjenige war, in dem sich die Rokokozeit bewegte (Abb. 701). Freilich hatte der königliche Bauherr auch gar nichts Rokokomäßiges an sich, und Knobelsdorff würde das Opernhaus wohl nicht so klassisch haben bauen können, wenn nicht dem großen König die majestätische Größe der römischen Baukunst zugesagt hätte. Bekanntlich war aber auch Friedrich der Große darin ein echtes Kind seiner Zeit, daß er eine unbegrenzte Vorliebe für das Französische besaß. Darum sollte auch sein eigenstes Heim, das nachmals Sanssouci benannte „Lustschloß im Weinberg" bei Potsdam, zu dessen Anlage er selbst die Grundgedanken angegeben hatte, nach dem echtesten französischen Modegeschmack errichtet werden; doch kam bei der Ausführung auch Knobelsdorffs persönlicher Geschmack zur Geltung. So entstand in den Jahren 1745 bis 1747 das weltberühmte Schloß, dem die gleichsam lebendigen Erinnerungen an den großen König die höchste Weihe geben, das aber auch in künstlerischer Beziehung ungewöhnliche Reize besitzt.

Gelegentlich kam es bei dem Bau zu Meinungsverschiedenheiten zwischen dem König und dem Architekten; so wollte Knobelsdorff an der langgestreckten Fassade des Hauses das Dachgesims auf Säulen stützen; aber Friedrich bestand auf Satyrhermen an deren Stelle.

Dafür konnte der Baumeister seiner Vorliebe für die Verwendung der schönen antiken Säule bei dem Rundgang um den Hof Genüge thun, den der König selbst als Säulenhalle vorgezeichnet hatte. Hier stellte er 88 nahezu klassisch gestaltete kanellierte korinthische Säulen auf; die Balustrade über diesen stolzen Säulenreihen schmückte er freilich wieder mit Vasen im ausgelassensten Capricen-Geschmack, die aber als solche gleichfalls ganz vortrefflich sind. Das Innere von Sanssouci zeigt in seinen mit großem Aufwand prächtig ausgestatteten Räumen verschiedenartige Musterbeispiele der reizvollsten Rokokodekoration. Neben dem Stuck- und Schnitzwerk finden wir eine andre Art der Verzierung angewendet, die Bildung des Schmuckwerks durch aufgeheftete Metallbeschläge: in solcher Weise ist das mit Cedernholz getäfelte runde Bibliothekzimmer mit seinen in die Wand eingelassenen Bücherschränken prächtig geschmückt. Diese wirkungsvolle Zusammenstellung von polierten Flächen dunklen Holzes mit scharf ausgearbeiteten hellglänzenden Metallornamenten kam sonst bei der Ausschmückung der Wände selten vor; dagegen war sie, namentlich in der späteren Rokokozeit, bei Kommoden und sonstigen Möbeln sehr beliebt; die Verfertiger solcher Erzbeschläge waren indessen kaum jemals deutsche Handwerker, sondern fast ausnahmslos Franzosen. — Den Mittelteil des Schlosses nehmen die beiden größten Räume ein, der länglichrunde, mit einer Kuppel überdeckte Speisesaal und der viereckige, aber an den Ecken abgerundete sogenannte Marmorsaal (Abb. 702); in diesen beiden Gemächern wird das rankende Schmuckwerk durch stolze Säulen von edler Bildung zurückgedrängt, die ringsum als Träger des Deckengesimses paarweise an den Wänden stehen, hier mit verzierten oder glatten Wandflächen, dort mit hohen rundbogigen Nischen abwechselnd. So machen die beiden Säle einen Eindruck von würdevoller Pracht, durch den sie zwischen den häuslich behaglichen Wohngemächern als stattliche Repräsentationsräume bedeutsam hervorgehoben werden; im Speisesaal kommt zur Pracht die Gediegenheit, indem hier die Säulen aus Marmor, ihre Füße und Häupter aus Erz angefertigt sind.

Knobelsdorff stand bei seinem königlichen Herrn, ungeachtet der bisweilen zum Vorschein kommenden Verschiedenheit der künstlerischen Meinungen, in großem Ansehen. Nach seinem Tode verfaßte kein Geringerer als Friedrich selbst die Gedächtnisschrift, durch welche nach dem Brauche der Akademie das verstorbene Mitglied geehrt wurde.

Der baulustige König, der unmittelbar nach Beendigung des siebenjährigen Kriegs, um Europa zu zeigen, daß seine Mittel noch keineswegs erschöpft seien, im Park von Sanssouci das „Neue Palais“ (jetzt Friedrichskron) mit ungeheurem Aufwand als einen der ansehnlichsten Fürstensitze der Zeit errichten ließ, und der im Lauf der Zeit über zweihundert Wohnhäuser mit stattlich geschmückten Fassaden an Berliner Bürger verschenkte und seine Hauptstadt mit zahlreichen öffentlichen Bauwerken schmückte, fand Nachfolger genug für Knobelsdorff, die vielleicht bereitwilliger als dieser auf seine eignen Kunstgedanken eingingen, aber er fand niemanden, der diesem an Geist auch nur entfernt gleichgekommen wäre. Im letzten Jahrzehnt der Regierung Friedrichs des Großen hatte der Rokokogeschmack, der seiner ganzen Natur nach nicht von langer Dauer sein konnte, sich vollständig überlebt. Die Verflachung, welcher die Baukunst unter der Herrschaft dieses Geschmacks anheim gefallen war, machte sich lebhaft fühlbar, als man anfing, auf den Reiz des Rokoko-Zierwerks zu verzichten. Die Bauwerke, die der große König in seinen letzten Jahren ausführen ließ, lassen denn auch deutlich erkennen, daß die Architekten in unsicherem Umherschwanken hier und dort nach Vorbildern und

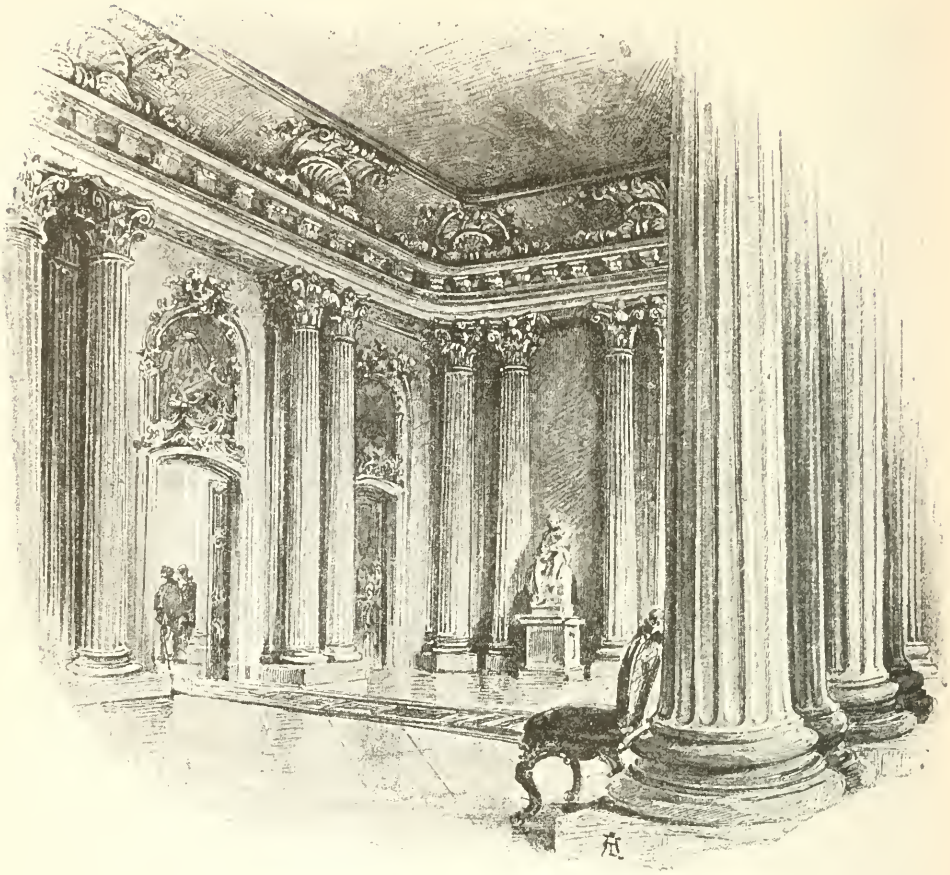


Abb. 702. Sanssouci: Der Parolesaal.

Anhaltspunkten suchten. Das wirkungsvollste dieser Gebäude, die 1774—80 erbaute Bibliothek, verdankt das Bedeutende seiner Erscheinung dem Umstande, daß es einer Schöpfung des kraftvolleren Barockstils nachgebildet ist, nämlich einem von Fischer von Erlach für die Wiener Hofburg angefertigten, aber nur zum Teil (an der sogenannten Winter-Reitschule) zur Ausführung gelangten Entwurf. In der Berliner Bibliothek mit ihren mächtigen Gliederungen hat der Barockstil noch einmal seine stolze Kraft zur Schau gestellt; zugleich hat er seine Wunderlichkeiten noch einmal vorgeführt in den geschweiften und geknickten Grundrißlinien, die bei einem Gebäude von dieser Größe doppelt befremdlich wirken und einem den Vergleich mit einem Möbel förmlich aufzwingen. Es ist die letzte Lebensäußerung eines Baustils, der gerade in Berlin schon nach wenigen Jahren gründlich veraltet erscheinen sollte, da Umwälzungen in der Luft lagen und sich zum Teil schon vollzogen hatten, die, vom nördlichen Deutschland ausgehend,

das gesamte deutsche Kunstwesen von Grund aus verändern und mit frischem Leben erfüllen sollten.

Knobelsdorff hatte mit seiner Opernhausschöpfung auf den Weg hingewiesen, auf dem die Folgezeit zur Beseitigung der Vorherrschaft der Italiener und Franzosen gelangte und wieder eine selbständige deutsche Kunst anbahnte: die unmittelbare Anlehnung an die nie alternde Kunst des klassischen Altertums. Vorbereitet wurde diese Neugestaltung des Kunstwesens durch eine mehr oberflächliche Verwendung strenger antiker Formen, eine Stilart, die man zum Unterschied von jenem durchgreifenderen Klassizismus als „klassizistischen Zopf" zu bezeichnen pflegt. Nebenher wurde in der Malerei und Bildnerei von einzelnen ein Weg betreten, der zu demselben Ziele führen mußte: die Rückkehr zu dem Urquell der Wahrheit und Schönheit, der einfachen Natur.

Abb. 703. Rokokoschnörkel.
Holzschnitzerei im Schloß zu Bruchsal

Abb. 704. Kopfleiste aus der Originalausgabe (1755) von Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst.

(Königl. Bibliothek zu Dresden.)

Abb. 705. Zierbuchstabe aus demselben Werk.

4. Die Vorbereitungen der Kunstumwälzung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Die Erkenntnis, daß die Kunst der Verjüngung bedürfe, war schon seit der Mitte des Jahrhunderts manchen denkenden Künstlern und Kunstfreunden aufgegangen. Sie sahen, daß die Renaissancekunst, die im 17. Jahrhundert die jugendliche Anmut, im 18. die üppige Kraft eingebüßt hatte, daß diese Kunst durch die erkünstelten Reizmittel, durch welche sie gegenwärtig noch zu gefallen wußte, sich nicht auf die Dauer vor dem Hinwelken in saft- und kraftloses Greisentum werde bewahren können. Wie berechtigt diese Befürchtung war, das hat in der Folge die Geschichte des Kunsthandwerks bewiesen, das ja in der That jenem Naturgesetze gefolgt und in kläglicher Weise verkümmert und zu Grunde gegangen ist.

Es war natürlich, daß jene Männer, welche durch Wort oder That dahin wirken wollten, daß eine neue jugendfrische Kunst erstehe, den Verjüngungsquell in der Kunst des Altertums suchten, aus der ja die neuzeitliche Kunst hervorgegangen war, und die in ihrer ewigen Götterjugend im sichtlichsten Gegensatze stand zu der Greisenhaftigkeit ihrer entarteten Tochter. Statt der geräuschvollen Unruhe und des theatralischen Aufputzes, der krankhaften Gefallsucht und überreizten Lüsternheit wollten sie Reinheit und Wahrhaftigkeit, edle Einfalt und stille Größe haben, und alles das fand sich in höchster Vollkommenheit in der Antike vereinigt.

Der Herold der Kunstreformation war Joh. Joachim Winckelmann (geb. zu Stendal am 9. Dezember 1717, ermordet zu Triest am 8. Juli 1768). Dieser märkische Gelehrte versenkte seine Seele in das Griechentum, und er

empfand schmerzlich, wie unendlich weit die Kunst seiner Zeit von der Wahrheit und Schönheit der hellenischen Kunst entfernt sei. Im Jahre 1755 veröffentlichte er zu Dresden, also in einer Stadt, in welcher damals ein Kunstleben heimisch war, das ihr die Bezeichnungen „Ursitz alles Zopfes" und „Heimat des Rokoko" eingetragen hat, seine berühmte Schrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst". Der in dieser Schrift aufgestellte Satz, „der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten," war an sich keineswegs neu. Die Kunst des Altertums galt unwandelbar als die Grundlage der modernen Kunst, nur daß die Künstler glaubten, die Absichten der Alten zu ergänzen und zu verbessern, indem sie dem Geschmack ihrer Zeit folgten. Winckelmann aber sah in jeder Abweichung von der klassischen Kunst einen Rückschritt. Den Künstlern sollte seiner Meinung nach „die griechische Regel der Schönheit Hand und Sinne führen"; erst wenn sie ganz vom griechischen Geschmack durchdrungen wären, könne es ihnen gestattet sein, in Einzelheiten, etwa in Gewändern, „von dem Marmor abzugehen". Das eigentliche Wesen der Griechenkunst, die er — was bis dahin kaum geschehen war — scharf von der römischen Kunst sonderte, kennzeichnet Winckelmann mit dem klassisch gewordenen Wort: „edle Einfalt und stille Größe". „Das wahre Gegenteil und das diesem entgegenstehende äußerste Ende" sieht er in dem herrschenden Geschmack der zeitgenössischen Künstler, den er meisterhaft schildert: „Ihren Beifall verdient nichts, als worin ungewöhnliche Stellungen und Handlungen, die ein freches Feuer begleitet, herrschen, welches sie mit Geist, mit franchezza, wie sie reden, ausgeführet heißen . . . . . Sie verlangen eine Seele in ihren Figuren, die wie ein Komet aus ihrem Kreise weichet." Nicht minder treffend ist, was er von einem damals berühmten französischen Zeichner sagt und was auch für manchen deutschen Maler der Zeit gelten kann: „Alles ist in Bewegung in seinen Werken, und man wird in der Betrachtung derselben geteilet und zerstreuet, wie in einer Gesellschaft, wo alle Personen zugleich reden wollen." So trat Winckelmann dem Zeitgeschmack auf das allerentschiedenste entgegen; ebenso wie die „Gemälde von Gedanken leer", die an den Wänden „das Leere ersetzen" sollen, verurteilt er „unsere Schnirkel und das allerliebste Muschelwerk, ohne das itzo keine Zierat förmlich werden kann". Die Schrift erregte großes Aufsehen und fand mehr Beifall als Widerspruch; auf die Kunstthätigkeit selbst aber übte sie zunächst gar keine Einwirkung aus. Bemerkenswert ist, daß Winckelmann bei Abfassung der „Gedanken" wesentlich von den Anschauungen eines Malers beeinflußt war, des Adam Friedrich Öser (geb. zu Preßburg 1717, gest. zu Leipzig 1799), der damals auch Goethe den ersten Unterricht über Schönheit und Geschmack erteilte, — daß aber die Werke dieses Malers auch nicht einen Schimmer von dem enthalten, was wir in der Antike bewundern; Öser war ein glühender Feind des Franzosentums, er haßte den Rokoko-Geschmack, aber seine Bilder und Radierungen gehören, obgleich sie allerdings das übermäßig Komödiantenhafte und Gezierte vermeiden, zu den schwächlichsten und formlosesten Erzeugnissen der Zeit.

Als Winckelmann in demselben Jahre 1755, in dem die „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke“ ihn plötzlich berühmt gemacht hatten, sich nach Rom begab, um sich dort ganz in das Studium der antiken Kunst zu vertiefen, das seinen Namen als den des Begründers der antiken Kunstwissenschaft unsterblich machen sollte, nahm er Empfehlungsbriefe seines Freundes, des gefeierten Hofmalers Dietrich, an einen jungen Maler aus Dresden mit, der schon vor ihm und unabhängig von ihm der herrschenden Kunstrichtung entgegengetreten war: Anton Raphael Mengs. Dieser von seiner Zeit über alles Maß gepriesene Maler war von seinem Vater planmäßig zum Kunstverbesserer herangezogen worden; seine beiden Vornamen sollten schon andeuten, daß er die Kunst des großen Rafael und des Correggio in sich zu vereinigen bestimmt sei. Durch ein Gemälde im Stile Rafaels hatte er schon 1749, als ein Einundzwanzigjähriger, den Dresdener Hof in Entzücken versetzt und er hatte sich daraufhin solcher Begünstigung zu erfreuen, daß der bis dahin tonangebende französische Hofmaler Silvestre seinen Abschied erbat und auch ohne weiteres erhielt.

Die Jugendgeschichte von Anton Raphael Mengs ist merkwürdig genug. Sein Vater Ismael Mengs (geb. 1690, gest. 1764) stammte aus Kopenhagen; er war Miniatur- und Schmelzmaler. Nachdem er längere Zeit in Lübeck gearbeitet hatte, begab sich derselbe nach Dresden, wo er bei August dem Starken feste Anstellung fand; es war die Zeit, wo die Malerei mit Schmelzfarben gerade in höchster Blüte stand, bevor sie von der Porzellanmalerei verdrängt wurde. Ismael Mengs war ein ausgesprochener Sonderling, der sich scheu vor der Welt verschloß. Seine Familienverhältnisse suchte er vollständig geheim zu halten; so oft eine Vergrößerung der Familie bevorstand, verließ er mit seiner Frau, einer Lausitzerin, für einige Monate die sächsische Hauptstadt. So wurde Anton Raphael, das dritte Kind dieser Ehe, zu Aussig in Böhmen am 12. Mai 1728 geboren. Die Mutter starb bald nach der Geburt eines vierten Kindes, und der Vater unterwarf die Kinder einem wunderlichen Erziehungsverfahren, bei dem ihn eine Magd unterstützte. Die Kinder, zwei Knaben und zwei Mädchen, sollten alle zur Kunst erzogen werden, aber zu einer besseren Kunst, als die zeitgenössische war. Denn Ismael Mengs haßte den Kunstgeschmack seiner Zeit, dem er selber doch notgedrungen huldigen mußte. Die Kinder sollten vollkommen unberührt bleiben von dem Zeitgeschmack; darum wurden sie streng von der Welt abgesperrt, nur nachts verließ der Vater mit ihnen das Haus, um sie in abgelegenen Straßen bei Mondschein spazieren zu führen. Den ganzen Tag über mußten sie unablässig zeichnen, und jede Unzufriedenheit des Vaters mit ihren Leistungen hatte die grausamsten Züchtigungen zur Folge. Der älteste Sohn, Karl Moritz, hielt es denn auch nicht aus; kaum dem Knabenalter entwachsen, lief er davon, ertrug Not und Entbehrungen und fand schließlich im Jesuitenkloster zu Prag Zuflucht und Ruhe. Von den beiden Schwestern, denen nachmals die Selbständigkeit Anton Raphaels die Freiheit gab, heiratete die eine einen Maler Maron aus Wien, die andre ging in ein italienisches Kloster; beide waren zu ihrer Zeit als Miniaturmalerinnen geschätzt. Als Anton Raphael das dreizehnte Jahr erreicht hatte, nahm der alte Mengs einen dreijährigen Urlaub und begab sich mit seinen Kindern nach Rom; während er hier den Unterricht der beiden Mädchen in der bisherigen Weise fortsetzte, ließ er seinen Sohn im Vatikan nach den Werken Rafaels und Michel Angelos zeichnen und ließ ihn durch angesehene Meister im Zeichnen nach dem lebenden Modell und nach der Antike unterrichten. Nach Ablauf der drei Jahre kehrte die Familie nach Dresden zurück, und das alte Leben begann von neuem. Wir dürfen bei der Beurteilung von Anton Raphael Mengs' Kunstthätigkeit nie vergessen, daß er nicht durch Neigung und Begabung, sondern durch Dressur zum Maler geworden ist,

und zwar zu einem ganz tüchtigen Maler; er lernte sich eine bedeutende Geschicklichkeit an, und sein Geschmack wurde durch sorgfältige Auswahl der Vorbilder geschult; aber eine Künstlerseele konnte der Vater nicht in ihn hinein prügeln. — Ein Zufall brachte ihm die Erlösung. Der alte Mengs war ein großer Freund der Musik, und so wußte sich der an der Dresdener Oper angestellte italienische Sänger Annibali eines Tages in das sonst noch von keinem Fremden betretene geheimnisvolle Haus Zugang zu verschaffen. Dieser sah hier die Bildnisse, welche Anton Raphael nach sich selbst und nach seinem Vater in dem damals gerade sehr beliebt gewordenen Verfahren der Pastellmalerei ausgeführt hatte, war entzückt davon und drang dem Vater nach langem Sträuben die Erlaubnis ab, daß der jugendliche Künstler auch ihn porträtiere. So kam zum erstenmal eine Arbeit des jungen Mengs in die Außenwelt. König August III. erfuhr durch seinen Beichtvater, einen Landsmann des Sängers, von dem Bilde. Der Fürst sah und bewunderte das Bildnis Annibalis und ließ den Urheber desselben vor sich kommen, damit er auch ihn in Pastell abmale. Anton Raphael kam dem Auftrage mit der denkbar größten Unbefangenheit nach und erwarb mit einer schnell vollendeten Arbeit den höchsten Beifall des Königs und des ganzen Hofes. Der sechzehnjährige Maler erhielt eine reiche Belohnung, den Titel eines Kabinettsmalers und ein Jahresgehalt von 600 Thalern, denen alsbald noch 300 Thaler für jede der beiden Schwestern hinzugefügt wurden. Um seinen Lehrgang zu beendigen, mußte Anton Raphael sich jetzt noch in der Ölmalerei vervollkommnen, und dann durch eine eigne Schöpfung beweisen, daß er der würdige Nachfolger seiner beiden Namenspatrone sei. Nur Rom schien hierfür der geeignete Platz zu sein. Aber Vater Mengs glaubte seinen Sohn noch nicht sich selbst überlassen zu dürfen, und so brach im Jahre 1746 abermals die ganze Familie auf drei Jahre nach Rom auf. Hier ereignete sich nun etwas, das im Lehrplan Meister Ismaels nicht vorgesehen war. Das erste Ölbild des jungen Malers war eine heilige Familie, durch die er mit dem großen Rafael wetteifern wollte; als Modell für die Madonna saß ihm die Tochter eines Angestellten des Vatikans, Margarita Guazzi; Anton Raphael verliebte sich in sie und beschloß sie zu heiraten. Als der Vater sein erstes Entsetzen überwunden hatte, gab er seine Einwilligung und trat sogar, da sein Sohn nach den Landesgesetzen das katholische Bekenntnis annehmen mußte, um eine Römerin heiraten zu können, nebst den beiden Töchtern mit zum Katholizismus über, damit, wie er sagte, keine Religionsspaltung im Hause sei. Die junge Frau war eine außergewöhnliche Schönheit; sie erregte nachmals sogar das Entzücken des ernsten Winckelmann, der sonst nur für marmorne und nicht für lebendige Schönheit empfänglich war. In neunundzwanzigjähriger Ehe schenkte sie ihrem Gatten zwanzig Kinder. In Dresden verschaffte das mitgebrachte Ölgemälde dem bewunderten und gefeierten Maler sofort eine Anzahl Bestellungen und eine Erhöhung des Jahresgehalts. Neben einer Anzahl von Bildnissen, in denen der feinsinnige König freilich die wahre Empfindung vermißte, hatte er zwei Altarbilder für die Hofkirche, „St. Joseph“ und „Mariä Empfängnis“ zu malen. Nach einiger Zeit erhielt er den Auftrag, für dieselbe Kirche das große Hauptaltarbild zu malen. Einen solchen Auftrag glaubte er nur in Rom würdig ausführen zu können. Es scheint, daß Meister Ismael die Ausbildung und Erziehung seiner Kinder als abgeschlossen ansah; wenigstens trat Anton Raphael ohne die Begleitung seines Vaters und der alten Magd, mit seiner Frau und seinem ersten Töchterchen, sowie mit seinen beiden Schwestern im Jahre 1751 die Reise nach Rom, das er als seine eigentliche Heimat betrachtete, an. An unablässige Arbeit gewöhnt, entfaltete er dort sofort die regste Thätigkeit, und bald war sein Name in aller Mund.

Mengs und Winckelmann traten zu einander in ein inniges Freundschaftsverhältnis. Der Gelehrte fand in dem ausübenden Künstler einen treuen und beredten Wegweiser. „Winckelmann,“ sagt Goethe, „hätte lange Zeit in den weiten Kreisen altertümlicher Überbleibsel nach den wertesten,

Selbstbildnis des Malers.

Abb. 706. Raphael Mengs: Die Geburt Christi. Im Museum zu Madrid.

seiner Betrachtung würdigsten Gegenständen umhergetastet, hätte das Glück ihn nicht sogleich mit Mengs zusammengebracht. Dieser, dessen eignes großes Talent auf die Alten und besonders die schönen Kunstwerke gerichtet war, machte seinen Freund sogleich mit dem Vorzüglichsten bekannt, was unsrer Aufmerksamkeit wert ist." Mengs anderseits wurde von Winckelmann zur Nachahmung der Antike angeregt, und in seinem berühmtesten Werk, einem Deckengemälde, welches den Parnaß mit Apollo und den Musen darstellt, in der Villa des Kardinals Albani, machte er Winckelmanns Gedanken zur That. Dieser ward durch das Werk förmlich in Begeisterung versetzt, er erhob es weit über Rafael, von dem er sonst glaubte, daß er am meisten die Regeln der griechischen Kunst befolgt habe; „ein schöneres Werk," sagt er, „sei in allen neueren Zeiten nicht in der Malerei erschienen", und „Rafael habe nichts hervorgebracht, das dieser Schöpfung könnte verglichen werden".

Unsre Vorstellung von der Verbesserung der Kunst, wie sie in Winckelmanns Kopfe lebte, wird freilich stark herabgestimmt beim Anblick dieses Gemäldes, das allerdings nicht das geringste von barocker Leidenschaftlichkeit oder von Rokoko-Koketterie enthält, das dafür aber unbeschreiblich kalt und langweilig ist. Damals aber ward das Bild wie eine Offenbarung vergöttert. Die beiden Deutschen, der ernste Kunstgelehrte und der junge Maler, bildeten den strahlenden Mittelpunkt in den Kreisen der römischen Künstlerwelt und der vornehmen Kunstfreunde. Nach Deutschland kehrte Mengs nicht zurück. Seine Thätigkeit teilte sich zwischen Italien und Spanien. Das Altargemälde für die Hofkirche zu Dresden, welches August III. ihm vor der Abreise nach Rom aufgetragen hatte, gelangte erst nach dem Tode des kunstsinnigen Königs von Madrid aus an seinen Bestimmungsort. Diese riesige Leinwand, auf welcher in doppelter Lebensgröße die Himmelfahrt Christi dargestellt ist, befriedigte selbst damals die hochgespannten und durch das mehr als zehnjährige Harren noch gesteigerten Erwartungen nicht. — Mengs war nichts weniger als ein schöpfe-

Abb. 707. Angelika Kauffmann: Bildnis der Herzogin Amalie von Weimar.

rischer Geist; er arbeitete, hierin um nichts besser als seine Zeitgenossen, lediglich mit dem Verstand, nicht mit dem Herzen. Aus den Werken des Altertums und der italienischen Renaissance suchte er Schönheiten zusammen, um sie zu neuen Bildern zu verschmelzen; sehr treffend vergleicht daher ein schon im Jahre 1787 niedergeschriebenes Urteil seine Werke mit „eingelegter Arbeit, die durch den Fleiß des Florentiners aus kostbaren Überbleibseln zusammengefügt worden". Aber diese aus Sammelarbeit hervorgegangenen Werke erregten damals das größte Aufsehen, weil der Ernst und die Schönheit der Urbilder

Abb. 708. Alexander Trippel: Allegorischer Fries auf den Frieden zu Teschen, 1779.
Nach der Unterschrift machte Friedrich d. Gr. das Original dem Grafen Hertzberg zum Geschenk.

sich in ihnen spiegelte und selbst in der an und für sich recht seelenlosen Erneuung überraschend und erfrischend wirkte. Jedenfalls war Mengs der erste Deutsche, der den Künstlerruhm seiner italienischen Zeitgenossen in deren eignem Lande zu verdunkeln vermochte.

Im Jahre 1759 reiste Mengs nach Neapel, um der Königin, die eine sächsische Prinzessin war und sich daher ganz besonders für den „sächsischen Apelles" interessierte, ein von ihr bestelltes Gemälde zu überreichen. Seine Arbeiten fanden am neapolitanischen Hofe solchen Beifall, daß der König Karl III., der als Erbe des spanischen Thrones eben im Begriff stand, seine Residenz nach Madrid zu verlegen, ihn unter außerordentlich glänzenden Bedingungen aufforderte, ihm dorthin zu folgen. Da Mengs infolge des siebenjährigen Kriegs kein Gehalt mehr von Sachsen bezog, also unabhängig war, nahm er das Anerbieten an und begab sich 1761, sofort nach Vollendung des Freskobildes in der Villa Albani, nach der spanischen Hauptstadt. Hier lebte er sieben Jahre lang in den größten Ehren und Reichtümern und in der angestrengtesten Thätigkeit. Dann mußte er aus Gesundheitsrücksichten nach Italien zurückkehren, behielt aber Stellung und Gehalt als spanischer Hofmaler. Die römische Akademie ernannte ihn zu ihrem Vorsitzenden; Papst Clemens XIV. übertrug ihm die Ausführung eines großen sinnbildlichen Deckengemäldes in der vatikanischen Bibliothek. Ungern ging er 1773 wieder nach Spanien. Hauptsächlich mit den Freskomalereien in den Königsschlössern beschäftigt, richtete er durch Überanstrengung seine geschwächte Gesundheit völlig zu Grunde. Der König beurlaubte ihn daher nach einiger Zeit aus freien Stücken und ließ ihn wieder nach Rom ziehen. Doch konnte Mengs sich nur zwei Jahre des Aufenthalts in seiner Lieblingsstadt erfreuen. Zwar besserte sich hier anfangs sein Befinden; im Jahre 1778 aber schlug ihn der Tod seiner Gattin völlig darnieder. Fast bis zum letzten Augenblicke thätig — eine „Verkündigung Mariä" für den König von Spanien war sein letztes Werk —, starb er am 29. Juni 1779.

In all seinen Bildern lehnte Mengs sich entweder an die Werke der antiken Bildhauerkunst an, oder er ahmte die großen Meister der italienischen Renaissance nach, besonders jene beiden, zu deren Nachfolger er durch seine Vornamen vorausbestimmt war; er selbst und seine Zeitgenossen glaubten, er übertreffe Rafael und Correggio, — eine Überschätzung, die heute ganz unbegreiflich erscheint. Als ein vorzüglich gelungenes Werk betrachtete er eine „Geburt Christi", die er zu Rom für den König von Spanien malte; auf diesem Bilde, mit dem er Correggios berühmte „Nacht" in den Schatten zu stellen dachte, das sich aber zu letzterer verhält, wie sich eben ein Erzeugnis des

kalten Verstandes zu einer Schöpfung des Genius verhalten kann, hat er sein eignes, den Beschauer anblickendes Bildnis angebracht (Abb. 706).

Auf die Kunst seiner Zeit übte Mengs ebenso wenig wie Winckelmann einen wirklich erfolgreichen Einfluß aus, so sehr er auch bewundert und gefeiert wurde, so viele Schüler auch seinen Unterricht suchten, und so begierig seine Schriften (Gedanken über Schönheit und Geschmack in der Malerei, Betrachtungen über die drei großen Maler Rafael, Tizian und Correggio, Regeln für das Lehren und Lernen der Malerei und mehrere kleinere Abhandlungen) gelesen wurden.

Der bedeutendste seiner Schüler, der Tiroler Martin Knoller (geboren 1728, gestorben 1804), der seine erste Ausbildung in Wien empfangen hatte, vervollkommnete sich zwar entschieden, als er im Alter von 26 Jahren nach Rom kam; das Studium der großen alten Meister, auf welche Mengs immer hinwies, kam ihm sehr zu statten. Aber von einem bewußten Auflehnen gegen den Zeitgeschmack war bei ihm keine Rede. Er schmückte viele Kirchen mit großen Deckengemälden, die an plastischer Wirkung mit dem Stuck wetteiferten, und mit Altarbildern; sein Geburtsort Steinach, Volders bei Hall, das Kloster Ettal in Oberbayern, die berühmte Kirche zu Neresheim

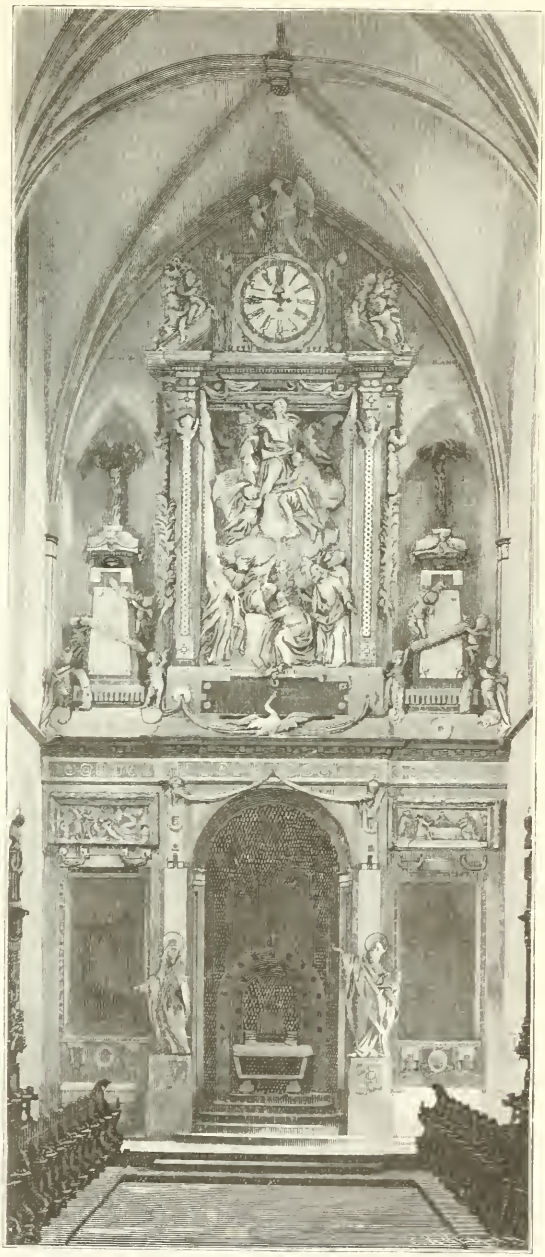


Abb. 709. Marmoraufbau an der Ostwand des Chors in der Kirche zu Salem.
(„Klassizistischer Zopf" aus dem letzten Viertel des 18. Jahrh.)

Abb. 710. Kindergruppe aus der Chorausschmückung der Kirche zu Salem.

(deren sieben Kuppeln er in den Jahren 1770—75 ausmalte), das Stift Gries bei Botzen besitzen seine bedeutendsten Werke; eine „Himmelfahrt Marias" an der Decke des sogenannten Bürgersaals zu München reiht sich den figurenreichen Kirchenfresken, die in unabsehbarer Perspektive in den Himmel hineinblicken lassen, gleichartig an. Seltener malte Knoller Gegenstände aus der Mythologie und Sage des Altertums. Sehr geschätzt war er auch als Bildnismaler; um 1790 porträtierte er in Wien Kaiser Leopold II. Die längste Zeit seines Lebens verbrachte er in Mailand, wo er seit 1756 Hofmaler und seit 1760 Lehrer an der Akademie war. Dasjenige, was Mengs besonders anstrebte, Einfachheit und klassische ruhige Schönheit, war Knollers Sache nicht; aber seine flott gemalten Fresken besitzen ungeachtet aller Überschwenglichkeiten etwas Großartiges, und sie fesseln das Auge durch farbigen Reiz und durch eine mächtige dekorative Wirkung.

Vorübergehend genoß auch eine der berühmtesten Künstlerpersönlichkeiten des vorigen Jahrhunderts den Unterricht von Mengs, die viel bewunderte Angelika Kauffmann (geboren zu Chur 1744, gestorben zu Rom 1807). Dasjenige was die Werke Angelikas über diejenigen der großen Masse ihrer Zeitgenossen hinaushebt, ist indessen nicht sowohl dem Studium der Antike, in das sie mehr noch als durch Mengs durch Winckelmann eingeführt wurde, als vielmehr einer weiblichzarten Empfindung zuzuschreiben (Abb. 707). Es spiegelt sich in ihren Schöpfungen, die Goethe „leichte, liebliche Spiele einer schönen Phantasie" nennt, die liebenswürdige Persönlichkeit der Urheberin wieder, und durch diese innere Wahrheit erhält hier das zopfig Weiche und Süßliche eine gewisse künstlerische Berechtigung. Deutsch ist übrigens an Angelika Kauffmann nichts als ihr Name und ihre Abstammung. Sie kam schon als Kind mit ihrem Vater, der ein Bildnismaler aus Tirol war, nach Italien und lebte und wirkte ausschließlich in dem letzteren Lande und in England.

Früher als in der Malerei finden wir in der Bildnerkunst eine wohlgemeinte eingehende Befolgung der Lehren von Mengs und Winckelmann. Als einer der ersten suchte der Bildhauer Alexander Trippel die Lehren von der Nachahmung der Antike zur That zu machen. Trippel war 1744 zu Schaffhausen geboren; als Kind kam er mit seinem Vater, einem Schreinermeister, nach England und wurde zu einem Instrumentenmacher in die Lehre gegeben. Seine Neigung zur Kunst aber trieb ihn nach Kopenhagen, wo er den ersten Unterricht in der

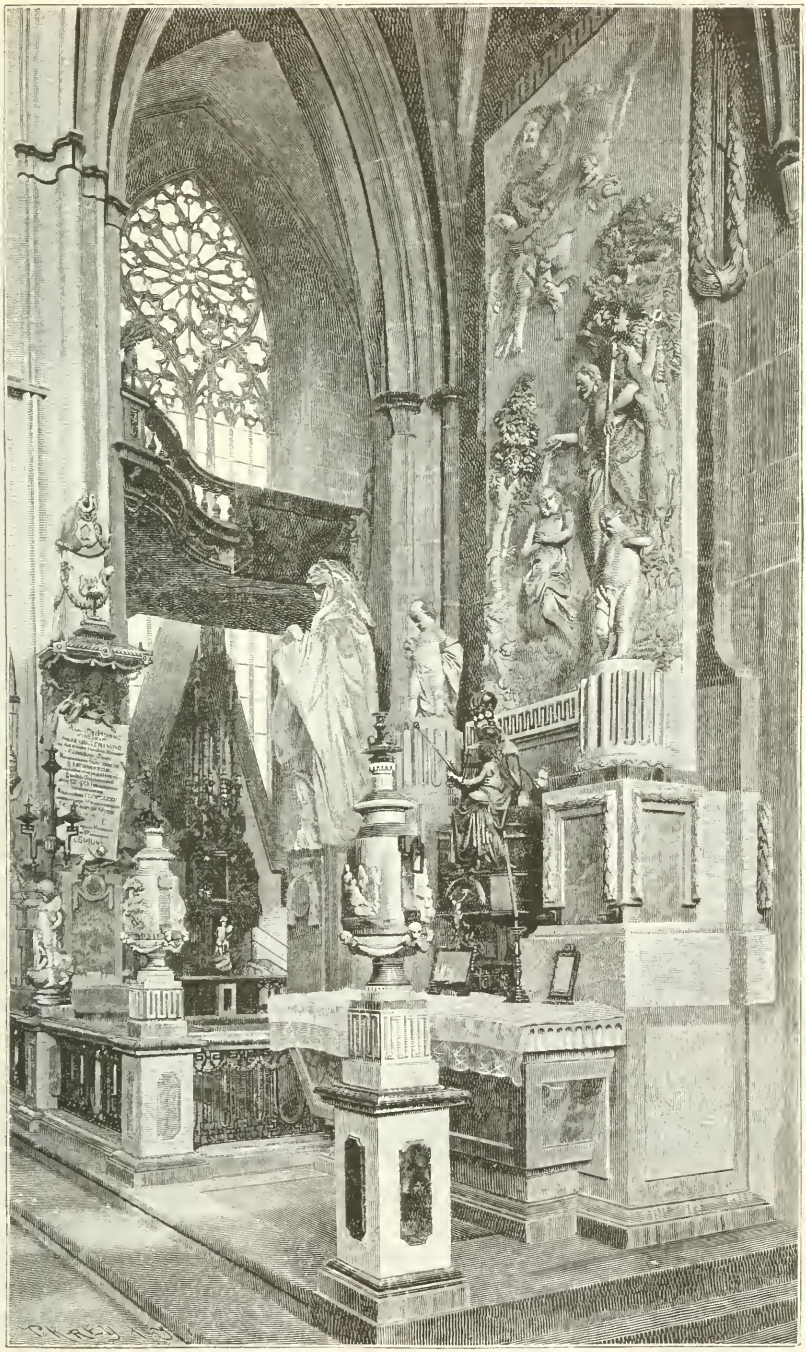


Abb. 711. Nebenaltar in der Kirche zu Salem.

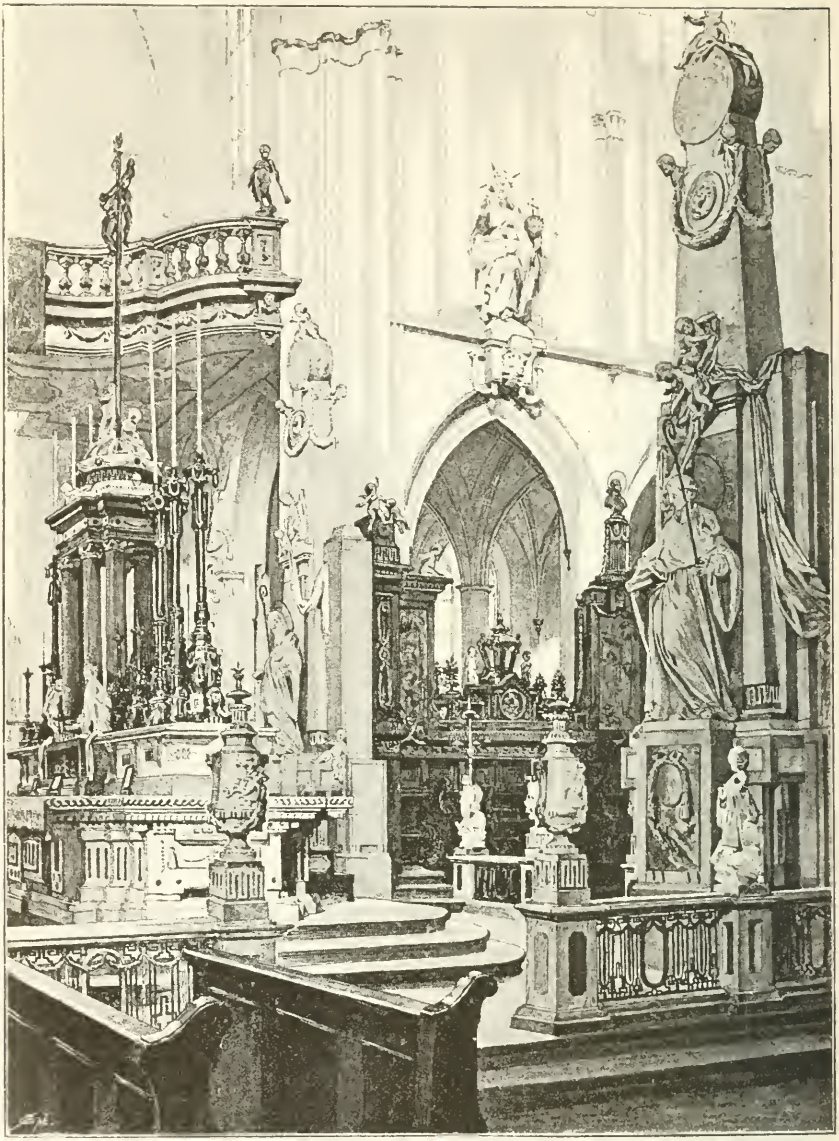


Abb. 712. Der Hochaltar und seine Umgebung in der Kirche zu Salem.

Bildhauerei erhielt. Dann fand er in Potsdam bei den Unternehmungen Friedrichs des Großen eine freilich auf untergeordnete Handwerksarbeiten beschränkte Beschäftigung. 1771 ging er nach Paris und 1776 auch nach Rom, wo er endlich seine Ausbildung vervollständigte, und wo er bis zu seinem Tode im Jahre

1793 fast beständig blieb. Trippel bemühte sich aufrichtig, die Antike nachzuahmen; dabei vermochte er aber die naheliegende Gefahr einer kalten Äußerlichkeit nicht zu vermeiden; „Einfalt und stille Größe" arteten in Langweiligkeit aus. Seine Darstellungen bewegten sich gern in schwerfälligen Allegorien (Abb. 708), für die übrigens auch Winckelmann eine seltsame Vorliebe hatte. Das bedeutendste und berühmteste Werk Trippels ist die in der großherzoglichen Bibliothek zu Weimar befindliche Marmorbüste Goethes von 1788, welche dem Haupt des Dichters die Züge eines Apollo verleiht.

Abb. 713. Klassizistisches Wohnhaus.

Haus des Malers Joh. August Nahl (vergl. Kap. 5 S. 390) in Kassel. (Die Säulen standen ursprünglich weiter vor und trugen den Balkon vermittelst eines antiken Architravs; sie sind erst in jüngerer Zeit wegen Verbreiterung der Straße zurückgelegt worden, bei welcher Gelegenheit die Tragsteine des Balkons die jetzige stillose Gestalt erhalten haben.)

Hatten Mengs und Winckelmann noch als bewußte Neuerer gegen den herrschenden Geschmack angekämpft und daher bei Lebzeiten mehr Bewunderung als Nachfolger gefunden, so kam im letzten Viertel des Jahrhunderts der Zeitgeschmack der von ihnen angebahnten Richtung entgegen. Als die Daseinsfrist des Rokokogeschmacks abgelaufen war, verlangte alle Welt von der Kunst an Stelle der bisherigen Unnatur und Künstelei, der Hohlheit und des gesuchten Reizes, Reinheit der Formen und Tiefe der Empfindung. Daß freilich in dem Zustande des Überdrusses, den das überreizte Wesen des Rokoko schließlich zurücklassen mußte, die Reinheit leicht zur Reizlosigkeit und die Empfindung zur Empfindelei werden konnte, darüber dürfen wir uns nicht wundern. — Gerade in dieser Zeit waren die Blicke der Gebildeten mehr als je auf die Kunst des klassischen Altertums gerichtet, da die Entdeckung der verschütteten Städte am Vesuv eine Fülle herrlichster Kunstschätze an das Tageslicht gebracht hatte und

Abb. 714. Vignette aus Geßners Idyllen, von ihm selbst radiert.

fortwährend neue Ausbeute verhieß; mehr als zuvor beschäftigte man sich auch mit den Überresten der griechischen Kunst in Griechenland; und die namentlich in Unteritalien zahlreich aufgefundnen bemalten Vasen bereicherten die Anschauungen von der Vielseitigkeit der antiken Kunst in ungeahnter Weise. Der Sammeleifer warf sich mit Vorliebe auf antike Gegenstände, besonders auf die schon vorher sehr beliebten und daher häufig gefälschten geschnittenen Edelsteine. Auch der französische Modegeschmack wurde von antiken Liebhabereien beherrscht, und diese Liebhabereien gaben dem Stil „Louis XVI.“ das Gepräge, wie das Chinesentum demjenigen Ludwigs XV. Dieser klassizistische Zopfstil beruhte keineswegs auf einem Eingehen in den Geist der Antike; er bestand vielmehr in einem Getändel mit antiken Formen, wobei die übertreibende Mode sich in vermeintlich stilvollen Steifheiten gefiel, die sich von dem antiken Schönheitsmaß wiederum gewaltig weit entfernten. Alles Schmuckwerk sollte sich jetzt auf ein klassisches Vorbild zurückführen lassen. Jede mutwillige Bildung wurde auf das strengste verbannt; nichts Schnörkelhaftes, nichts Kartuschenähnliches und nichts Naturalistisches durfte in den Verzierungen vorkommen. Die frei geschwungenen und willkürlich zusammengesetzten Linien wurden durch streng mathematische Linien verdrängt. Statt üppiger flatternder Blumengewinde sehen wir jetzt ganz regelmäßig geordnete dünne Kränze und Gehänge oder festgewickelte, bis zur äußersten Steifheit stilisierte Lorbeergewinde, die aufs allerstrengste den architektonischen Linien folgen; statt der phantastischen, keck erfundenen Vasen sehen wir regelmäßige, glatte oder flachverzierte Urnen mit sanftgezogenen oder teilweise geradlinigen Umrissen, statt der Bündel von Flöten und Geigen und sonstigen Musikinstrumenten erscheint die klassische Lyra zwischen Lorbeerzweigen. Eine vorzugsweise beliebte Verzierung ist der geradlinige Mäander; wo dieser oder das gleichfalls sehr beliebte sogenannte Wellenornament allzu dürftig erscheint, da treten Reihen von verdünnten griechischen Palmetten in schablonenhafter Gleichförmigkeit auf. Die Figuren vermeiden die gespreizten Bewegungen; ihre Gewänder schmiegen sich in strengem Faltenzuge dicht an die Körper an. Der Hausrat, der anfangs, bei der antiken Gestaltung des Einzelschmucks, in den

Hauptlinien noch die Rokokoschweifungen beibehielt, nimmt allmählich auch strenge, geradlinige Formen an; Gesimse und Gliederungen nach den Mustern antiker Baukunst werden an Schränken und Kommoden angebracht, die Tisch- und Stuhlbeine werden kanelliert wie Säulen.

In seinen besseren Erzeugnissen ist dieser Geschmack, der jede üppige Form und jede Überladung mit großer Geflissentlichkeit vermeidet, ohne darum in kahle Nüchternheit zu verfallen, nicht ohne Reiz. Seine verhältnismäßig schlichte und reine Formengebung vermag in ihrer bewußten Zurückhaltung eine ganz eigne Anmut zu entfalten, die dem letzten Verhallen der Renaissancekunst — denn diese bildet im großen und ganzen immer noch die Unterlage — einen eigentümlichen, man möchte fast sagen wehmütigen Zauber verleiht. Es fehlt auch in Deutschland nicht an anziehenden Schöpfungen dieses von der französischen Mode ausgegangenen Klassizismus. Ein vorzügliches Beispiel für die Art, wie sich derselbe mit anspruchsvollen Aufgaben abzufinden wußte, gibt die Ausstattung der Cistercienserkirche zu Salem oder Salmansweiler bei Überlingen. Diese bei aller sichtlichen Vorliebe für einfache Formengebung sehr reiche Ausstattung zeigt uns den Geschmack, der im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zunächst dem Rokoko folgte, von seiner vorteilhaftesten Seite. Noch ist die alte Formenlust nicht ganz erloschen; aber sie muß sich mit ernsten und strengen Bildungen zu vertragen wissen. In dem Durcheinanderwogen zweier einander so gründlich widerstreitenden Geschmacksrichtungen entwickelt sich ein Reiz, wie ihn die Werke eines späteren, reineren aber auch nüchterneren Klassizismus nicht mehr besitzen.

Abb. 715. Titel von Sal. Geßners Schriften, Zürich 1770. Von ihm selbst radiert.

Die Neueinrichtung dieser ihrem baulichen Kern nach zumeist dem 14. Jahrhundert angehörigen Kirche erstreckt sich auf die ganze Ausstattung der sehr ansehnlichen kreuzförmigen Basilika, von der reichen Orgel am Westende bis zu einem hohen, von einer Uhr bekrönten marmornen Aufbau an der geraden Schlußwand des Chors (Abb. 709). Die Vierung ist mit zum Chorraum gezogen, und hier, wo in der Mitte der Hochaltar steht, sammelt sich die reichste Prachtentfaltung. Wir sehen den Chorraum durch eine Brüstung abgesperrt, deren Metallgitter aus geradlinigen, oben und unten zu Mäanderornamenten umgeknickten Stäben und aus streng stilisierten Kranzgehängen bestehen.

Abb. 716. Titelblatt des Göttinger Musenalmanachs von 1771.

Auf den Pfosten der Brüstung stehen über Untersätzen, die wieder mit geradlinig geknickten Verzierungen bedeckt sind, hohe, mit Reliefdarstellungen und Guirlanden geschmückte Vasen, die zwar in der Gesamtheit ihres Aufbaus ganz und gar keinen antiken Eindruck machen, aber in jeder einzelnen Gliederung sehr streng und regelmäßig geformt sind. Mit diesen Vasen wechseln Kindergruppen ab, die teils als Leuchterträger thätig sind, teils nur dem Schmucke dienen. Die Zeit that sich etwas zu gute darauf, und selbst von den größten Verehrern der Antike wurde es ausgesprochen, daß sie in der Darstellung kindlicher Körper dem Altertum überlegen sei. In der That sind diese Puttchen ganz allerliebst; keine herbe klassizistische Strenge hat ihnen die muntere Daseinsfreude verkümmert, und die gepriesene Meißelfertigkeit, welche dem Marmor den Anschein nachgiebigen Fleisches mit weichen Schwellungen und feinen Grübchen — diese Grübchen waren Winckelmanns ganzer Abscheu — zu verleihen wußte, hat hier noch die größten Triumphe feiern dürfen (Abb. 710). Überhaupt ist der figürliche Teil der Zopf-Ausstattung der Salemer Kirche noch am wenigsten von klassizistischer Strenge berührt; das beweisen außer den zahlreichen Einzelfiguren ein an dem östlichen Abschlußbau befindliches, aus lebensgroßen vollrunden Gestalten bestehendes Bildwerk (die Himmelfahrt Marias) sowie die großen Reliefstafeln, welche über den Nebenaltären an den Westseiten der westlichen Vierungspfeiler angebracht sind. Diese Darstellungen vermeiden zwar einigermaßen die gespreizte Komödiantenhaftigkeit, man entdeckt in ihnen wohl einigen Ausdruck tieferer, ernsterer Empfindung; aber sie sind noch ganz malerisch gedacht und ausgeführt, sie sind im Grunde genommen nur steinerne Gemälde. Sehr klassizistisch dagegen ist es, daß die einfach rechtwinkligen Tafeln der Flachbildwerke gar keine Einrahmung haben, und daß nur regungslos herabhängende, fest geschlossene, gleichmäßig dicke Lorbeergewinde in etwa die Stelle des Rahmens vertreten. Ähnliche, noch steifere Kranzgehänge kehren an dem aus strengen viereckigen Formen aufgeführten Unterbau der Reliefstafeln wieder. Höchst bezeichnend für die Zeit sind ferner die auf diesem Unterbau stehenden Säulenstümpfe, die hier wieder für Kinderfigürchen als Postamente dienen, die man sonst aber auch in allen möglichen Verwendungen anzubringen liebte (Abb. 711). An den Mittelschiffseiten der westlichen Vierungspfeiler sind Baldachine angebracht, und selbst diese haben sich die hier doch sehr widerstrebende strenge Geradlinigkeit gefallen lassen müssen. Unter den Baldachinen befinden sich Inschrifttafeln, die von Kinderengeln getragen werden; die munteren kleinen Geschöpfe kommen einem vor wie neckische Spukgeister des Rokoko, sie können es nicht unterlassen, die Tafeln ganz schief zu halten (Abb. 711, links im Hintergrunde). Neben den Baldachinen ragen bekränzte Obelisken hervor; der Obelisk galt als klassisch, da ja die alten Römer solche Ägypterwerke gern in ihrer Hauptstadt aufgestellt und auch selbst nachgebildet hatten. — Hölzerne Bühnen, welche in Seitenschiffshöhe in die Querflügel der Kirche eingespannt sind, zeigen noch echt rokokomäßigen, aus ausladenden und eingezogenen Krümmungslinien zusammengesetzten Grundriß; auch sind die Malereien, welche ihre Unterseite schmücken, durch willkürlich geschweifte Rahmenlinien eingefaßt; aber der plastische Schmuck der Bühne

hält sich wieder in streng klassizistischen Formen. Bei den hölzernen Rückwänden der Chorstühle, die zugleich die seitlichen Chorschranken bilden, herrscht wieder durchaus die gerade Linie. Vasen, Kinderfigürchen, kleine Giebelaufsätze und dergleichen bilden die belebte Bekrönung dieser Wände; von Zeit zu Zeit erheben sich dazwischen größere, mit Reliefbildern geschmückte viereckige Aufbauten, an deren Seiten Lorbeergewinde so weit herabhängen, daß sie unten aufliegen und so mit sanfter Krümmung einen vermittelnden Übergang bilden; die Aufbauten tragen wiederum bekränzte Säulenstümpfe, auf denen Büsten von Heiligen stehen. — Der Marmoraufbau des Hochaltars in der Vierung besteht aus mächtigen, streng klassisch sein wollenden viereckigen Unterbauten und einem offenen Säulentabernakel, das mit einer halbkugeligen Kuppel abschließt; zu den Füßen des hohen Kreuzes, das aus der Kuppel aufsteigt und das nach einer nicht gerade häufigen, aber doch schon seit alter Zeit bisweilen vorkommenden Anordnung zwei Bilder des Gekreuzigten trägt — eins für die Gemeinde, eins für die im Chor versammelte Geistlichkeit —, erblicken wir wieder zwei jener reizenden Kindergestalten, deren liebliche Erscheinungen überall in dieser Kirche die Berechtigung der modernen Kunst gegenüber der Bevorzugung des Altertums mit schelmischem Mutwillen verfechten zu wollen scheinen. Sehr bezeichnend für den klassizistischen Geschmack sind die hohen Standleuchter des Altars, die ungeachtet des Reichtums ihrer Zusammensetzung eine geradlinige Starrheit zur Schau tragen, die dem Altertum selbst bei derartigen Bildungen völlig unbekannt war. Sehr charakteristisch sind auch die großen Obelisken, die sich, unten in rechtwinklige Steinmassen eingebaut, in der Nähe der östlichen Vierungspfeiler als Abschlüsse des Stuhlwerks und als Hintergründe von Heiligenstandbildern erheben; die ganze Starrheit der ägyptischen Spitzsäule erschien jener Zeit denn doch noch allzu nüchtern; es genügte auch nicht, sie durch Medaillons, Engelköpfe und Guirlanden zu beleben und ihr anstatt der Spitze eine kreisrunde Scheibe, auf der wieder ein Engelchen gaukelt, als Abschluß zu geben; um noch mehr Leben hineinzubringen, sind an geeigneten Stellen nochmals Engelchen angebracht, welche die Steinmasse mit einem Schleier umwinden (Abb. 712).

Abb. 717. Friedrich der Große.
Federzeichnung von Chodowiecki.

Die Fälle sind freilich selten, wo wir das Wesen des Zopf-Klassizismus in so großartigen Schöpfungen kennen lernen können, wie die Ausstattung der Kirche zu Salem ist. Eine sehr stattliche, nicht gerade reizvolle, aber doch wirkungsvolle Leistung dieses Stils besitzt Berlin in den beiden hohen Kuppeltürmen, welche Friedrich der Große den beiden Kirchen auf dem Gendarmenmarkt — unbedeutende Werke aus dem Anfang des Jahrhunderts — durch den Architekten Karl von Gontard aus Mannheim in den Jahren 1780 bis 1785

Abb. 718. Stehender Kavalier.
Studie von Daniel Chodowiecki. Aus dessen im Verlage von Amsler & Ruthardt in Berlin erschienenem Handzeichnungswerk: Chodowieckis Künstlermappe.

hinzufügen ließ. Als Beispiel eines prächtigen Saales sei das längere Zeit nach der äußeren Fertigstellung des Gebäudes ausgebaute Innere der Gemäldegalerie zu Sanssouci erwähnt. Unter den Schloßbauten zeichnet sich das jetzige Kaiserheim, das Marmorpalais im Neuen Garten bei Potsdam, aus, erbaut zwischen 1786 und 1796 durch den Dessauer Hofbaumeister Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf; die für jene Zeit ungewöhnliche, frische und kräftige Farbenwirkung seiner äußeren Erscheinung — weißer Hausstein und roter Backstein, dazu grüne Fensterläden und Vergoldungen an der Kuppel — verdankt dieses schöne Gebäude einer Nachahmung holländischen Geschmacks. — Meistens tragen die Werke dieser Zeit ein bescheidneres Gepräge; doch hat diese Bescheidenheit bisweilen etwas sehr Liebenswürdiges, etwas Unschuldiges, Rührendes, ähnlich wie die antikisierende Tracht der Frauen, die nach der französischen Revolution in Mode kam. Manches Wohnhaus aus der Schlußzeit des 18. Jahrhunderts macht einen sehr gefälligen Eindruck, wie es niedrig und langgestreckt an der Straße liegt, in seinem mittleren, höher emporsteigenden Teil mit Pilastern geschmückt, deren Kapitäle sich jetzt durch mathematische Starrheit ebenso sehr von den künstlerisch freien Linien der antiken Vorbilder entfernen, wie die Barock- und Rokokokapitäle durch ihre Ungebundenheit, auch wohl mit einem säulengetragenen Balkon versehen, mit flachen, anspruchslosen Ornamenttäfelchen unter den ganz glatt eingerahmten Fenstern und allenfalls mit ein paar schwebenden Gestalten in Relief an dem bekrönenden Aufbau verziert (Abb. 713). Weit größer ist allerdings die Zahl derjenigen Gebäude, die jeglichen Reizes entbehren, bei denen eine unverkennbare Ärmlichkeit des Geschmacks durch einen vereinsamten Ornamentfries nicht verdeckt, sondern nur hervorgehoben wird. Im allgemeinen folgte in Deutschland dem Rokokotaumel eine große Ernüchterung; die Bescheidenheit und Einfachheit ging bis zur Kunstlosigkeit. Wir können sehr gut begreifen, daß ältere Leute von der neuen Geschmacksmode, die das zierliche Rokokowerk verdrängte, wenig erbaut waren,

wie das Goethe in „Hermann und Dorothea“ den Apotheker so köstlich aussprechen läßt:

„So war mein Garten auch in der ganzen Gegend berühmt, und
Jeder Reisende stand und sah durch die roten Stacketen
Nach den Bettlern aus Stein und nach den farbigen Zwergen.
Wem ich den Kaffee dann gar in dem herrlichen Grottenwerk reichte,
Das nun freilich verstaubt und halb verfallen mir dasteht,
Der erfreute sich hoch des farbig schimmernden Lichtes
Schöngeordneter Muscheln; und mit geblendetem Auge
Schaute der Kenner selbst den Bleiglanz und die Korallen.
Ebenso ward in dem Saale die Malerei auch bewundert,
Wo die geputzten Herren und Damen im Garten spazieren
Und mit spitzigen Fingern die Blumen reichen und halten.
Ja, wer sähe das jetzt nur noch an! Ich gehe verdrießlich
Kaum mehr hinaus; denn alles soll anders sein und geschmackvoll,
Wie sie's heißen, und weiß die Latten und hölzernen Bänke.
Alles ist einfach und glatt, nicht Schnitzwerk oder Vergoldung
Will man mehr, und es kostet das fremde Holz nun am meisten.“

Abb. 719. Bildniszeichnung von Daniel Chodowiecki.

Aus dessen im Verlage von Amsler & Ruthardt in Berlin erschienenem Handzeichnungswerk: Chodowieckis Künstlermappe.

Die weiße Farbe, die bekanntlich auch in der weiblichen Kleidung vorherrschend wurde, erlangte jetzt eine Bedeutung, die vorher doch noch nicht dagewesen war. Nicht nur „die Latten und hölzernen Bänke“, sondern die ganzen Gebäude bekamen einen weißen Anstrich, wo möglich mit Ölfarbe; auch die farbigen Vorhänge mußten weißen Gardinen Platz machen. Über das Innere der Kirchen erging noch einmal eine letzte, schreckliche Farbenvernichtungswut; in der Zeit des ganz strengen Klassizismus wurden nicht nur die Holzschnitzereien der Altarwerke, Chorstühle u. s. w., sondern gelegentlich sogar — unglaublich zu sagen — kostbare mit Schmelzwerk verzierte Metallarbeiten mit einem weißen Ölfarbenanstrich, der dem reinen klassischen Marmor gleichen sollte, überzogen.

Die gegen Ende des Jahrhunderts sich immer noch steigernde Vorliebe für das Einfache und Glatte ging im letzten Grunde aus einer Abnahme des Kunstbedürfnisses hervor. War das Bedürfnis, sich in der eignen Behausung mit

Abb. 720. Die ersten russischen Gefangenen aus der Schlacht bei Zorndorf in Berlin.

Eine der ersten Radierungen Chodowieckis, von 1758.

Nach einem handschriftlichen Vermerk Chodowieckis waren „diese abgerissenen Russen aus dem abgebrannten Küstrin nach Berlin gebracht worden, um nach Magdeburg geführt zu werden. Sie standen auf dem Schloßplatz halb verhungert und erwarteten die Ordre des Gouverneurs." Links ein Grenadier, der die Gefangenen abwehrt, rechts ein zweiter Grenadier, der von einer neben ihm stehenden Dame, des Künstlers Gattin, Geld empfängt, neben ihr der Künstler selbst.)

Schönem zu umgeben, in der Rokokozeit noch einmal in bürgerliche Kreise eingedrungen, so verließ dasselbe jetzt dagegen auch die Großen; die Höfe wurden bürgerlich sparsam nach den Ausschweifungen der vorausgegangenen Zeiten. Die Ermattung der Kunst und die Abnahme des Verlangens nach ihren Reizen bedingten sich gegenseitig. Wir sehen in dieser Zeit große Monumentalbauten von äußerster Nüchternheit entstehen, viereckige Kasten, denen eine schwerfällige Säulenstellung unter einem unverzierten Tempelgiebel oder ein paar an das Dachgesims hinansteigende Pilaster kein künstlerisches Ansehen zu verleihen vermögen. Kahl und reizlos ist auch das Innere solcher Gebäude; gar kümmerlich fallen die Versuche aus, die Belebung der Wände durch Rahmenwerk ins Antike zu übersetzen, indem etwa an die Stelle des Rokokorahmens zwei auf einen schlichten Sockel gestellte dünne Halbsäulen treten, die oben ein Gesims mit einer einem römischen Grabstein nachgebildeten Bekrönung tragen; in dem so gewonnenen Wandfeld wird dann wohl ein Netz von weit auseinanderstehenden, dünnen, geraden Stäbchen angebracht — ein kümmerlicher Ersatz für das zierliche Netzwerk, das die Rokokodekoration hier und da zu verwenden liebte; die Füllungen der Thürflügel bestehen in rechteckigen Feldern mit schmalen Profilchen; das

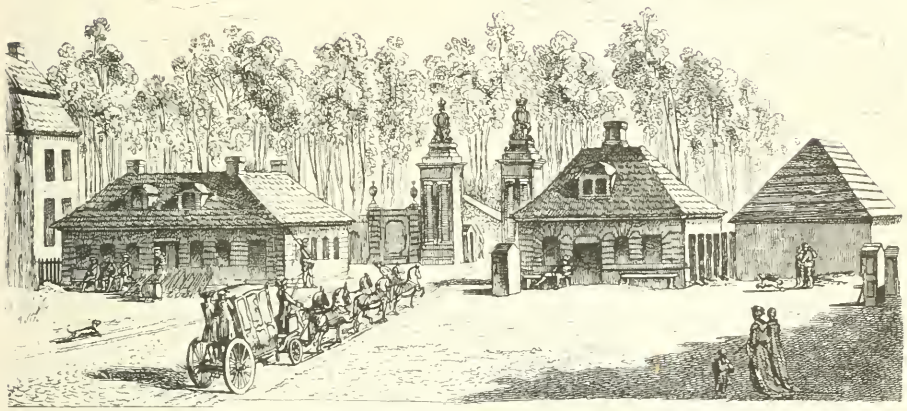


Abb. 721. Das Brandenburger Thor.
Radierung von Chodowiecki vom Jahre 1764.

Thürgestell bekrönt ein Gesims, an dem ein eintöniger Zahnschnittfries das Lebendigste zu sein pflegt; ebensolche Gesimse ziehen sich unter der Decke her, die ohne Anwölbung schlicht und glatt auf den Wänden liegt, reinlich weiß getüncht, höchstens durch ein paar grau in grau gemalte, irgendwoher aus dem Griechischen oder Römischen übersetzte und verdünnte Ornamente oder durch ganz kümmerliches Stuckwerk von derselben Art belebt. Ebenso reizlos ist der steifbeinige Hausrat; die Rahmen der Spiegel sind nach denselben Grundsätzen gebildet wie die Wandfelderumrahmungen; Öfen die wie Grabmäler oder wie Opferaltäre aussehen, machen die nüchternen Räume nicht behaglicher. Das Aufhören des Aufwands führt schließlich zum Aussterben der Kunst im Handwerk. Künstlerisches Schnitzwerk und reiches, frei erfundenes Stuckwerk wird gar nicht mehr verlangt. Die Anforderungen klassischer Strenge lassen die Arbeiten der Goldschmiede ebenso einfach wie geschmacklos werden. Ganz traurig nehmen sich die in strenge Formen gezwängten Porzellansachen aus. Auch die Schlosser hören auf Künstler zu sein; bisweilen versuchen dieselben noch, die Gitter aus geschweiften Formen nach Rokokoart zusammenzusetzen, aber die künstlerische Erfindungskraft scheint ganz erloschen: die Schnörkel fügen sich nur zu einem nüchternen, geistlos zusammengequälten Gebilde aneinander, so daß hiergegen die dem Zeitgeschmack mehr entsprechenden eintönigen Reihen dürftiger aufrechtstehender Gebilde, welche — nach einem von der Barockkunst bisweilen prächtig verwerteten Gedanken — die Umrisse von Balustern nachahmen, noch erträglich erscheinen.

Ein Kunstzweig, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wieder sehr in die Höhe kam, war die Buchillustration. Als mit dem Aufkommen des

Das Fräulein: Wo bin ich? Was seh' ich? Dieser Ring —

Abb. 722. Aus Chodowieckis Kupfern zu „Minna von Barnhelm" v. J. 1769.

Rokoko die Freude an künstlerischem Schmuck sich noch einmal, in letztem glänzendem Aufleuchten vor dem Erlöschen, überall geltend machte, wurde auch auf die künstlerische Ausstattung der Bücher, die lange Zeit sehr vernachlässigt worden war, wieder Wert gelegt. Kaum irgend eine buchhändlerische Veröffentlichung erschien ohne den Schmuck von Zierleisten und Vignetten, die sich aus dem Rokokoschnörkel aufs zierlichste bildeten. Nach und nach kamen dann wirkliche Bildchen hinzu, die eine gesteigerte Bedeutung erlangten, als der Rokokoschnörkel anfing altmodisch zu werden. Das Mittel zur Ausführung der Titelkupfer, Kopfstücke und Textillustrationen, welche die Erzählungen, Gedichte und sonstigen Schriften jener litterarisch so regsamen Zeit schmückten, war fast ausschließlich die Radierung, auf die sich die meisten Maler verstanden. So radierte Winckelmanns Freund Öser drei Zeichnungen für dessen „Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke". Der Dichter Geßner schmückte die Ausgaben seiner Idyllen mit eigenhändigen Radierungen, unter denen vielleicht manche mehr Anrecht auf dauernde Beachtung haben, als die Dichtungen selbst (Abb. 714 u. 715). Ganz besonders zierlich wurden die Almanache ausgestattet, die sich aus Kalendern mit hinzugefügten Genealogien der regierenden Häuser zu allgemein beliebten litterarischen Taschenbüchern mit Beiträgen der ersten Dichtergrößen entwickelten. In den Titelkupfern solcher Büchlein, die seit dem Beginn der siebziger Jahre hoch in Mode kamen, spiegelt sich recht deutlich die Empfindsamkeit der vom Rokokogetändel übersättigten Zeit und ihre Vorliebe für „klassische Einfalt"; Grabsteine, Urnen und Opferaltäre, schwer herabhängende Laubgewinde, Immortellenkränze, Trauerweiden und verschleierte Frauengestalten spielen die Hauptrollen; bisweilen sind die figürlichen Darstellungen antiken Gemmen nachgebildet; die Umrahmung stellt fast immer eine möglichst spärlich verzierte Steintafel dar (Abb. 716).

Auf diesem zwar in manchen Beziehungen beschränkten, dafür aber durch Volkstümlichkeit und Verbreitung bevorzugten Gebiet der Buchillustration nun begegnen wir einem Meister, dessen Anschauungs- und Auffassungsweise mehr als diejenigen aller großen Maler und Bildhauer seiner Zeit unserm heutigen Gefühl und Verständnis nahe liegen. Unbedenklich dürfen wir heute wohl

Abb. 723. „Einfälle" von Chodowiecki.

Daniel Chodowiecki den größten deutschen Künstler der Zopfzeit nennen. Chodowiecki war durchaus kein absichtlicher Neuerer, kein bewußter Kunstverbesserer. Aber in seinen Werken kündigt sich in viel höherem Maße, als in denjenigen des mit ihm ungefähr gleichaltrigen Mengs und der später folgenden hohen Klassizisten eine neue Zeit gesunder Kunstentwicklung an. Nachdem es fast zweihundert Jahre lang keinen wahren Realismus mehr gegeben hatte, sehen wir hier zum erstenmal wieder eine unbefangene Anschauung der Wirklichkeit, eine Wiedergabe der Natur ohne Übersetzung, ohne Verrenkung, ohne Maskerade und theatralische Stelzen. Chodowiecki erscheint wie ein unmittelbarer Nachfolger der deutschen Kleinmeister; wie diese, denen er auch äußerlich durch das kleine Format seiner Darstellungen nahe steht, schildert er mit treuherzigster Wahrheit, was er rings um sich sieht, das Alltäglichste spiegelt sich in seine Augen als ein würdiger Gegenstand der Kunst. Freilich ist das Gebiet, auf dem sich seine Größe entfaltet, enger begrenzt als dasjenige der Kleinmeister. Wenn er Dinge und Vorgänge zu schildern hat, die außerhalb seines wirklichen Anschauungskreises liegen, so wird er zopfig und ungeschickt; heldenmäßige Handlungen vermag er nicht auszudrücken, seine Allegorien wirken lächerlich, und selbst seine Darstellungen aus dem Leben des großen Königs, an dem er mit glühender Verehrung hing und dessen Züge er gelegentlich mit wenigen geistreichen Strichen festhielt (Abb. 717), sind meistens ziemlich hölzern. Sein Gebiet ist das bürgerliche Leben, in dem er selbst sich bewegt, und hier ist er unübertroffener Meister; er sieht die Dinge wie sie sind, und was er sieht, daraus vermag er ein Kunstwerk zu machen, ohne daß ihm die Steifheit der Sitten dieser bürgerlichen Gesellschaft und die Abgeschmacktheit der Tracht auch nur im geringsten ein Hindernis bereiteten. Wenn man seine unmittelbar nach der Natur entworfenen Handzeichnungen sieht,

Abb. 724. Daniel Chodowieckis Familienbild, Radierung von 1771.

Abb. 725. Nachtmahl im Wirtshause zu Wutzkow.
Aus Chodowieckis Reisetagebuch vom Jahre 1773. (Nach einer im Verlag von Amsler & Ruthardt in Berlin erschienenen Veröffentlichung der Originalzeichnungen.)

deren das Berliner Kupferstichkabinett eine ganze Anzahl bewahrt (Abb. 718 u. 719), so wird man durch die Schärfe der Beobachtung und die unbedingte Treue bisweilen geradezu an Dürer selbst erinnert. — So ist Chodowiecki auch der einzige durch und durch deutsche Künstler seiner Zeit; er hat nicht in Italien studiert und sucht die Quelle seiner Kunst nicht im Ausland und nicht in der Vorzeit eines fremden Volkes, sondern in der Heimat und der Gegenwart.

Daniel Nikolaus Chodowiecki wurde am 16. Oktober 1726 zu Danzig geboren; sein Vater Gottfried Chodowiecki war dort Kornhändler, seine Mutter Marie Henriette Ayrer stammte aus einer französischen Flüchtlingsfamilie. Von frühester Kindheit an beschäftigte sich der Knabe mit dem Zeichnen und Malen nach allen sich zufällig darbietenden Vorbildern, wobei ihm gelegentlich eine Schwester seiner Mutter, die Emailmalerin war, mit Unterweisung zur Hand ging. Die unvermerkt sich ausbildende Neigung, Maler zu werden, wurde gesteigert, als es einem in Berlin ansässigen Bruder der Mutter gelang, ein paar Miniaturbildchen des kleinen Daniel zu verkaufen. Aber als der Vater im Jahre 1740 starb, mußte der Knabe sich die Künstlergedanken aus dem Kopfe schlagen und kam in ein Spezereigeschäft in die Lehre; bei Nacht und an den Sonntagen setzte er indessen seine Zeichenübungen unverdrossen fort. Nach einiger Zeit folgte er einer Einladung seines Oheims nach Berlin, und trat, nachdem ein Versuch, sich durch Zeichnungen und durch Tabaksdosenbildchen selbständigen Unterhalt zu verschaffen, mißlungen war, in dessen Kaufmannsgeschäft ein. Der Oheim aber war einsichtig genug, ihm nicht nur hinreichende freie Zeit zur Fortsetzung seiner künstlerischen Studien zu lassen, sondern auch seinen Bemühungen zu Hülfe zu kommen, indem er ihm durch einen Maler Haid Unterricht erteilen ließ. Im Jahre 1754 endlich gab Chodowiecki den Kaufmannsstand auf und widmete sich ausschließlich der Kunst, anfangs noch von Haid und zeitweilig auch von dem Direktor der Berliner Akademie, Bernhard Rode, der

Abb. 726. Chodowiecki malt seine Mutter.

Aus Chodowieckis Reisetagebuch von 1773.

in seinem Hause eine kleine Privatakademie eingerichtet hatte, geleitet. Jedenfalls genoß Chodowiecki einen sehr unvollkommenen Kunstunterricht; aber man mag wohl gerade hierin die Veranlassung erblicken, daß er darauf kam, hauptsächlich die umgebende Wirklichkeit als Lehrmittel zu benutzen und so den Weg zu finden, der der Eigenart seiner Begabung entsprach. Durch das Malen von Miniaturbildnissen und Emailbildchen und durch Zeichnungen für Buchhändler, die dann von fremden Händen in Kupfer gestochen wurden, verschaffte er sich ein einigermaßen gesichertes Auskommen. Schon ein Jahr nach seinem endgültigen Übertritt zum Künstlerberuf vermählte er sich mit Jeanne Barez, der Tochter eines Berliner Goldstickers, der aus einer französischen Flüchtlingsfamilie stammte. Den ganzen Tag arbeitete er rastlos für den Broterwerb; nachts bei Lampenlicht übte er sich in der Ölmalerei und zwischendurch machte er auch Versuche in der Radierung, wohl ohne zu ahnen, daß er hiermit das Feld seines Ruhmes betrat. Die ersten, noch ziemlich ungelenken Radierungen, welche er der Öffentlichkeit übergab, sind vom Jahre 1758, darunter ein Reiterbild des Königs und eine Gruppe von nach der Schlacht bei Zorndorf eingebrachten russischen Gefangenen (Abb. 720); im folgenden Jahre bekam er die erste Bestellung auf eine Radierung: „König David die Harfe spielend", als Titelkupfer zu einer Ausgabe der Psalmen — freilich ein Gegenstand, der seiner besondern Begabung wenig zusagte. Chodowieckis Ölgemälde sind sehr ernsthaft gemachte, aber nicht gerade bedeutende Arbeiten; sie haben wohlverdiente Anerkennung, doch kaum jemals ungewöhnlichen Beifall gefunden. Aber seine feinen und zierlichen Emailmalereien machten den König, der bekanntlich sehr viele bemalte Dosen verschenkte, auf ihn aufmerksam. Im Jahre 1763 wurde der Künstler, der sich mit der Absicht trug, eine Allegorie auf die glückliche Beendigung des siebenjährigen Kriegs zu veröffentlichen, Friedrich dem Großen vorgestellt. Dieser sagte ihm viel Anerkennendes, er freute sich, daß ein preußischer Künstler so Tüchtiges leiste; Platte und Abdrücke jener Radierung kaufte er ihm ab, weil er nicht in allegorischer Einkleidung, im Kostüm eines „héros du théâtre" ins Publikum gebracht werden wollte, — der große König huldigte in dieser Hinsicht nicht dem allgemeinen Zeitgeschmack. Im Jahre 1764 wurde Chodowiecki zum Mitglied der Berliner Kunstakademie ernannt (eine Radierung aus diesem Jahre gibt Abb. 721 wieder). Aber erst vier Jahre später wurde sein Name allgemein bekannt durch die Veröffentlichung einer großen Radierung, welche den Abschied des unschuldig zum Tode

Abb. 727. Pastor Jenin zu St. Petri in Danzig.
Aus Chodowieckis Reisetagebuch von 1773.

Abb. 728. Junge Dame im Gesellschaftsanzug.
Aus Chodowieckis Reisetagebuch von 1773.

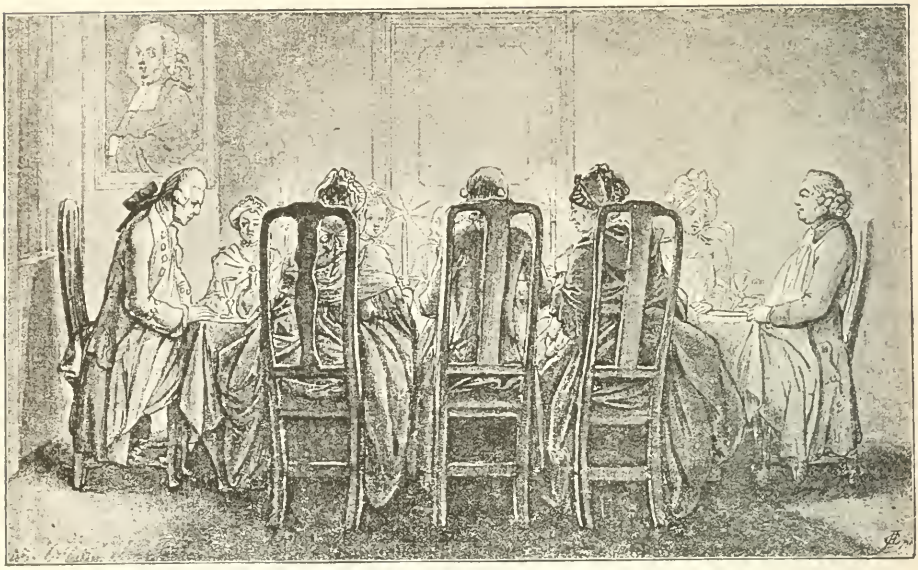


Abb. 729. Eine Abendgesellschaft beim Prediger Bocquet.

Aus Chodowieckis Reisetagebuch von 1773. (Nach der im Verlag von Amsler & Ruthardt in Berlin erschienenen Veröffentlichung.)

verurteilten Calas von den Seinigen darstellte. Dieses Blatt voll ergreifender Empfindung und schlichter Wahrhaftigkeit, einer der wenigen Stiche des Meisters in größerem Format, erregte allgemeines Aufsehen und brachte dem Künstler eine Reihe von Aufträgen für Radierungen ein. In ununterbrochener Folge traten von jetzt ab solche Aufträge an ihn heran und beschäftigten ihn bis an sein Lebensende.

An der Spitze der kleinen radierten Illustrationen, welche den Ruhm Chodowieckis dauernd begründen sollten, stehen zwölf Blätter zu Lessings „Minna von Barnhelm"; er wählte diesen Gegenstand, als er im Jahre 1769 beauftragt wurde, den von der Berliner Akademie der Wissenschaften herausgegebenen genealogischen Kalender mit Kupfern zu schmücken (Abb. 722). Der Beifall, den dies Werk fand, war außerordentlich; ein so gesunder, herzerfrischender Realismus, wie ihn Chodowiecki besaß, kann seine Wirkung niemals verfehlen, und auch jene Zeit, die sonst gewöhnt war, die Unnatur als ein Wesenserfordernis der Kunst anzusehen, konnte sich ihm nicht verschließen. Die Zahl neuer Bestellungen wurde alsbald so groß, daß eine ganz ungeheure Arbeitskraft zu ihrer Bewältigung gehörte. Der Meister arbeitete mit staunenswürdiger Geschwindigkeit und Sicherheit. Dabei besaß er einen eisernen Fleiß; es wird berichtet, daß er manchmal halb angekleidet zu Bette ging und sitzend schlief, um seine Perücke nicht in Unordnung zu bringen und am folgenden Morgen wieder in aller Frühe an der Arbeit sein zu können, ohne durch das damals ziemlich langwierige Toilettemachen viel Zeit zu verlieren. Auch ließ er sich durch Besuche durchaus nicht in seiner Thätigkeit stören, und war während der emsigsten Thätig-

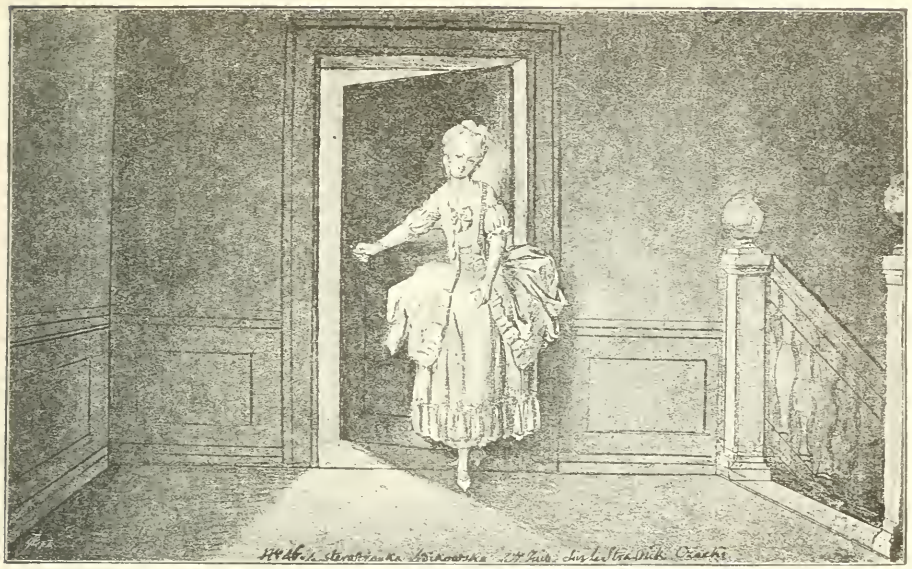


Abb. 730. Demoiselle Ledikowska ist Chodowiecki auf den Vorplatz gefolgt, um ihm Adieu zu sagen. Aus Chodowieckis Reisetagebuch von 1773. (Nach der im Verlag von Amsler & Ruthardt in Berlin erschienenen Veröffentlichung)

keit der liebenswürdigste Unterhalter; gelegentlich schöpfte er aus den Gesprächen den Stoff zu einer sofort ausgeführten Radierung. Die Zahl der von ihm radierten Blätter beläuft sich auf 2075, ohne die sogenannten Einfälle, die er nebenbei auf die Ränder der Platten einritzte (Abb. 723); 1255 der Blätter sind für Kalender angefertigt. Die Schriftsteller, deren Werke er illustrierte, zählen nach mehreren Dutzenden. Am glücklichsten war er da, wo ihm die Wahl seiner Gegenstände ganz frei blieb, wie es bei den Kalenderbildchen meistens der Fall war; und am allerglücklichsten war er in der Schilderung behaglich stiller Häuslichkeit. Seine Persönlichkeit und seine Familie, die Liebenswürdigkeit seiner Empfindung, die Schärfe und schlichte Treue seiner Beobachtung und die Geschicklichkeit seiner Hand, das alles zusammen lernen wir in einer seiner köstlichsten Schöpfungen kennen, dem „Familienblatt des Künstlers", das er im Jahre 1771 für seine Mutter anfertigte, damit diese in Danzig sich eine getreue Vorstellung von der Familie ihres nun schon seit dreißig Jahren in Berlin lebenden Sohnes machen könnte (Abb. 724). Zwei Jahre später machte Chodowiecki seiner hochbejahrten Mutter die größere Freude, daß er sie selbst besuchte. Er machte die Reise von Berlin nach Danzig zu Pferde und führte während derselben eine Art Tagebuch in Zeichnungen, in welchem er die Eindrücke der Reise und des Aufenthalts in seiner Vaterstadt festhielt. Dieses ganzes Skizzenbuch hat sich erhalten und befindet sich jetzt im Besitze der Berliner Kunstakademie; die Zeichnungen machen zunächst keinen weiteren Anspruch, als daß sie Reiseerinnerungen sein

Abb. 731. Vignette von Daniel Chodowiecki a. d. J. 1789.

sollen; aber manche davon sind dem Meister unter der Hand zu vollendeten kleinen Kunstwerken geworden, und viele sind, namentlich in den Köpfchen, mit einer miniaturartigen Feinheit ausgeführt; die Persönlichkeiten treten uns alle mit einer sprechenden Lebenswahrheit entgegen, und wenn eine Person mehrmals vorkommt, erkennen wir sie überall auf den ersten Blick wieder. Außer durch seinen künstlerischen Wert ist das Buch, das 108 teils flüchtig mit dem Bleistift oder der Feder entworfene, teils sorgfältig ausgetuschte Zeichnungen enthält, ganz unschätzbar als ein in seiner Art einziger Beitrag zur Sittengeschichte jener Zeit.

Nachdem der Künstler sich auf dem ersten Blatte dargestellt hat, wie er gestiefelt und gespornt, mit dem Degen umgürtet, von den Seinigen Abschied nimmt, zeichnet er fast Tag für Tag seine Erlebnisse auf. Auf der Landstraße, in den stillen Gassen abgelegener Städte, im Gastzimmer, im Schlafraum, im Hof, im Pferdestall, überall bietet sich dem Künstler irgend etwas, das ihm des Aufzeichnens wert erscheint. Im Gasthause findet er bisweilen Muße zu ausgeführten Bildchen; so führt er uns die gemischte Gesellschaft, in der er zu Wutzkow in Pommern seine Mahlzeit einnimmt, während der dicke Wirt Mordgeschichten erzählt, in unübertrefflich geistreicher Charakteristik vor (Abb. 725). Obgleich nicht eigentlich für das Landschaftliche begabt, weiß er doch der eigentümlichen Poesie, die sich eintönigen flachen Gegenden bisweilen abgewinnen läßt, mit wenigen Strichen Ausdruck zu geben. Auf schnurgerader, mit gleichmäßig gezogenen Bäumchen bepflanzter Landstraße sehen wir ihn am neunten Tage an der Schildwache vorbeireiten, welche an der Landesgrenze steht (Danzig war damals noch polnisch), und dann reitet er in seine Vaterstadt ein, während gerade die Stadtwache vor dem vorbeifahrenden Bürgermeister ins Gewehr tritt. Er gibt sein Pferd, für das er immer zärtlich besorgt ist, einem Kavalleristen in Pflege und begibt sich zu Fuß nach dem Elternhause. Ein besonderes Blatt zeigt uns dieses Haus, mit zwei Bäumen vor dem Beischlag, die sein Vater einst bei seiner und seines jüngeren Bruders Gottfried Geburt gepflanzt hat und die jetzt breitästig und schattenspendend dastehen. Im Hausflur umarmt er seine Schwester, und dann folgt in der einfachen Stube das Wiedersehen mit seiner Mutter. — Persönlichkeiten, deren Bekanntschaft er macht oder die er auf der Straße sieht, geben ihm Veranlassung zu köstlichen Charakterzeichnungen; auch die Tante, der Chodowiecki den ersten Malunterricht verdankte, lernen wir hier kennen. Nachdem die ersten Tage der Begrüßung vorüber sind, findet sich auch wieder Zeit zu größeren Zeichnungen; heute ist es der Pferdestall eines vornehmen Polen, der den Künstler zur Wiedergabe reizt, morgen eine Begegnung mit dem Fürstprimas Gabriel Johann Podoski, Erzbischof von Gnesen, der auf dem Beischlag des „Englischen Hauses" mit dem Gefolge an der ehrfurchtsvoll aufgestandenen Kaffeegesellschaft vorüberschreitet, die sich am warmen Sommernachmittag hier zur Bewirtung des Künstlers versammelt hat. Unter den Personen, mit denen Chodowiecki in näheren Verkehr tritt, begegnen wir auch einem polnischen Starosten, der mit seinem geschorenen Kopf und seiner tatarischen Tracht einen fremdartigen Gegensatz zu der übrigen, nach der französischen Mode

gekleideten Gesellschaft bildet. Am achten Tage seines Aufenthalts in Danzig sehen wir unsern Meister, der nicht rasten kann, wieder bei ernsthafterer Arbeit: er hat sein Malgerät hervorgeholt und malt das Miniaturbildnis seiner Mutter; und in der Skizze dieses Vorgangs selbst hat er wieder ein wunderbar meisterhaftes Bildnis der alten Dame, die im großen Staate ihrem Sohne Modell sitzt, hinterlassen (Abb. 726). Bald ist Chodowiecki als Miniaturmaler in voller Thätigkeit; eine ganze Anzahl trefflicher Zeichnungen führt uns den Künstler vor Augen, wie er, dicht am Fenster emsig über den Tisch gebückt, bald diese bald jene Persönlichkeit abmalt, mitunter von großer Gesellschaft umgeben. Auch der Fürstprimas, den wir gelegentlich sowohl im prächtigen Bischofsgewande als auch im intimsten Morgenkleid zu sehen bekommen, läßt sich von ihm malen; und in den Erholungspausen findet der Künstler Muße, die bei der Sitzung anwesende vornehme Gesellschaft mit wunderbarer Charakteristik und Lebendigkeit aufs Papier zu bringen. Überhaupt zeichnet Chodowiecki uebenher fortwährend charakteristische Persönlichkeiten in sein Skizzenbuch und läßt dabei einen köstlichen Humor spielen (Abb. 727); gelegentlich trägt er aber auch einmal eine hübsche junge Dame ohne jede Beimischung von scherzhafter Auffassung ein, in entzückender schlichter Anmut (Abb. 728). — Natürlich darf der Meister nicht die ganze Zeit seiner Anwesenheit in der Vaterstadt der Arbeit widmen; wir sehen ihn Besuche machen, an Gesellschaften teilnehmen, Ausfahrten unternehmen zu Wagen und zu Schiff; er geht ans Meer hinaus und zeichnet einen Blick über die weite See mit dem alten Leuchtturm im Vordergrunde. Eins der prächtigsten Blätter des ganzen Buchs ist eine Abendgesellschaft bei dem Prediger der französischen Gemeinde, wo wir Chodowiecki zwischen der Besitzerin des „Englischen Hauses", die auch von hinten sofort wiederzuerkennen ist, und einer andern älteren Dame sitzen sehen (Abb. 729). Überaus lieblich ist das nächstfolgende Blatt, ein junges Mädchen, das mit anmutiger Bewegung aus einem Zimmer auf den Flur tritt; es ist die Tochter

Abb. 732. Modekupfer von Chodowiecki.
Aus dem Göttinger Taschenkalender von 1778.

Abb. 733. Die Einwanderung der Franzosen in Berlin zur Errichtung der Regie.
Radierung von Daniel Chodowiecki aus dem Jahre 1771.

Abb. 734. Der junge Mann mit der Silhouette.
Radierung von Chodowiecki.

des Staroſten, die herbeieilt, um den Künſtler, der eben die Geſellſchaft im Hauſe verlaſſen hat, noch zu grüßen (Abb. 730). Ein Meiſterwerk der Charakteriſtik iſt faſt jedes Blatt, mag es uns an die feierliche Mittagstafel des Erzbiſchofs oder in eine bürgerliche Schlafſtube führen, mag es uns polniſche Adlige oder Herren und Damen aus der vornehmen deutſchen Geſellſchaft und aus dem behäbigen Bürgerſtand oder bunt aus dem Treiben auf den Straßen herausgegriffene Geſtalten zeigen.

Erſt nach einem Aufenthalt von mehreren Monaten kehrte Chodowiecki nach Berlin zurück. Eine zweite Reiſe nach Danzig machte er im Jahre 1780, nach dem Tode ſeiner Mutter, um eine Schweſter, die er zu ſich nahm, abzuholen. Im folgenden Jahre begab er ſich nach Hamburg, um die Kupferſtichſammlung eines dortigen Kaufmanns zu ordnen. Eine Erholungsreiſe machte er erſt wieder im Jahre 1789, wo er in Begleitung eines andern Malers ſowie eines Sohnes und Schwiegerſohnes Dresden, Leipzig, Halle und Deſſau beſuchte. Alle übrige Zeit war ununterbrochener Thätigkeit gewidmet. Zu ſeinen bekannteſten, wenn auch nicht gerade gelungenſten Radierungen gehören zwei große Blätter: die Wachtparade des alten Fritz zu Potsdam — eine Darſtellung, die er auch einmal gemalt hat — und der alte Zieten, wie er in Gegenwart des Königs eingeſchlafen iſt; in dieſen Blättern iſt er über die Größenverhältniſſe, die ihm geläufig waren, hinausgegangen; aber, mögen wir auch die Figuren ſteif

finden, die Köpfe sind auch hier Meisterwerke. Im allgemeinen bewegt er sich um so freier, je kleiner das Format ist; in die winzigsten Köpfe, bei denen jedes Pünktchen seine Bedeutung hat, weiß er einen Ausdruck von unübertroffener Tiefe und Wahrheit hineinzulegen. Dabei ist er ebenso sicher in schärfster, häufig humorvoller Charakteristik, wie in zartester Anmut; seine Meisterhand weiß selbst die Modebildchen in den Taschenbüchern für Damen zu reizenden kleinen Kunstwerken zu gestalten (Abb. 732). Bisweilen gefällt er sich in Sittenschilderungen, die einen lehrhaften Ton annehmen, und gern ergeht er sich in treffendem, aber niemals verletzendem Witz; „die Landpartie nach Französisch-Buchholz" und „die Einwanderung der Franzosen in Berlin zur Errichtung der Regie" (Abb. 733) sind köstliche humoristische Blättchen. Trefflich gelingt ihm auch das Landschaftliche, selbst wenn er dabei frei schaffender Erfindung nachgeht (Abb. 734). — In den letzten Jahren seines Lebens hatte Chodowiecki schwer zu leiden an Anschwellungen der Beine, so daß er im Bette arbeiten mußte, aber darunter litt weder seine Schaffenskraft, noch sein Fleiß, noch auch seine gute Laune und die Liebenswürdigkeit seines Wesens. Im Jahre 1788 wurde er zum stellvertretenden Direktor, 1797 zum wirklichen Direktor der Berliner Kunstakademie ernannt. Das Jahr 1798 sah noch eine Anzahl besonders ansprechender Schöpfungen entstehen, die Illustrationen zu Voß' „Luise" und zu Goethes „Hermann und Dorothea" (Abb. 736 u. 737). Auch während der beiden folgenden Jahre war er noch unablässig thätig, mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts aber erkrankte er ernstlich; am 7. Februar 1801 starb er. — Daß Chodowiecki, der große „Seelenmaler", der als solcher in seiner Zeit nicht annähernd seinesgleichen hatte, ein ungewöhnlich liebenswürdiger und gemütvoller Mensch war, das würde aus seinen Werken hervorleuchten, auch wenn alle die zahlreichen Zeugnisse von seiner Herzensgüte, seinem Familiensinn, seiner rührenden Aufopferungsfähigkeit und seinem Wohlthätigkeitssinn nicht vorhanden wären. Ein Freund sagte von ihm: „Sein Herz ist noch viel schöner als alle seine trefflichen Arbeiten."

Abb. 735. Radierung Chodowieckis aus dem Jahre 1790.
(Titelvignette zu Bahrdts Geschichte u. Tagebuch meines Gefängnisses.)

In enger Freundschaft war Chodowiecki mit dem bedeutendsten Bildnismaler seiner Zeit verbunden, Anton Graff, der gleich ihm sich einer treuen Naturauffassung zuwendete.

Abb. 736. Aus Chodowieckis Kupfern zu Voß' „Luise" vom Jahre 1798.

„Sorglos saß nun der Greis von Geliebten umringet" ....

Graff war 1736 zu Winterthur geboren, arbeitete längere Zeit in Augsburg, von wo aus sich sein Ruhm bald weit verbreitete, und nahm 1766 eine Anstellung als Hofmaler in Dresden an; hier lebte er bis zu seinem Tode im Jahre 1815, aber häufige Reisen zum Zwecke der Ausführung auswärtiger Bestellungen unterbrachen seinen Aufenthalt. Bei ihm erstreckte sich die Treue der Naturwahrheit auch auf die Farbe. Wenn er bei weiblichen Bildnissen freilich dem krankhaften Modegeschmack mit süßlichen rosigen Porzellantönchen Rechnung getragen hat, so haftet seinen Männerbildnissen, unter denen wir zahlreichen litterarischen Berühmtheiten begegnen, nur sehr wenig davon an, und die gesunde natürliche Farbe läßt die Tiefe ernstkünstlerischer Auffassung voll zur Geltung kommen, die uns die dargestellten Persönlichkeiten als treue Charakterbilder, ohne gekünstelte Schauspielerhaftigkeit und ohne schwächliche, verschwommene Unbestimmtheit, vor Augen führt (Abb. 739 u. 740).

Neben Graff verdient in dieser Hinsicht Johann Friedrich August Tischbein (geboren 1750 zu Maestricht, gestorben 1812 zu Heidelberg), ein Neffe des Kasseler Hofmalers, besondere Erwähnung, der in Arolsen Hofmaler und seit 1800 Direktor der Kunstschule zu Leipzig war. In der Auffassung klingt bei diesem in technischer Beziehung außerordentlich gewandten Maler mehr als bei Graff das Zopfige nach; das Familienbild des Künstlers (im Familienbesitz in Kassel) zeigt in übrigens sehr malerischer Anordnung eine häusliche Gruppe, die noch ganz für den Beschauer zurechtgestellt ist, die gleichsam dem Beschauer ihr Familienglück vorspielt und so den geraden Gegensatz zu Chodowieckis seelenvollen, rein und innerlich wahren Familienbildern bildet. Dafür ist aber Friedrich Tischbein ein großer Meister in der Farbe; in dieser Beziehung hat er die Zopfigkeit vollständiger noch als Graff abgestreift. Er war vielleicht der erste, der auch Damenbildnissen, die er höchst geschmackvoll aufzufassen wußte, wieder eine gesunde, naturwahre Farbe gab.

In der Bildniskunst machte sich überhaupt im letzten Viertel des Jahrhunderts ein zunehmender Sinn für echte Naturwahrheit geltend, die statt einer

nach den jedesmaligen Modebegriffen von Schönheit verarbeiteten Form die Einfachheit der thatsächlichen Erscheinung, statt des gesuchten Ausdrucks ein Spiegelbild der Seele gab; dabei war von seiten des Künstlers allerdings eine weit größere Vertiefung in seine Aufgabe erforderlich, als bei jener leeren und oberflächlichen Darstellungsweise nach der Mode. Auch unter den Bildhauern begegnen wir jetzt wieder Meistern, welche bei Porträtbüsten einen solchen geistvollen Realismus entfalteten, ohne daß sie deswegen bei andern Arbeiten sich wesentlich über den Geschmack ihrer Zeit erhoben hätten. So war Samuel Nahl zu Kassel (geboren 1748 zu Bern, 1813 in der Fulda ertrunken) ein trefflicher Meister der Bildniskunst, ein Sohn jenes Johann August Nahl, der ein so vorzüglicher Meister der Rokokodekoration war (Abb. 741 u. 742).

Abb. 737. Aus Chodowieckis Kupfern zu „Hermann und Dorothea" vom Jahre 1798.
Aus dem „Taschenbuch für Frauenzimmer von Bildung auf das Jahr 1799".

Auch in der Landschaftsmalerei machte sich mehrfach eine Richtung auf schlichte und treue Naturnachbildung geltend. In den Werken des von seiner Zeit höchlichst bewunderten Jakob Philipp Hackert (geboren 1737 zu Prenzlau in der Uckermark, gestorben zu Florenz 1807), dessen Leben Goethe beschrieben hat, und vor dessen Augen die Kaiserin Katharina von Rußland eine Fregatte in die Luft sprengen ließ, damit er Seeschlachten malen könnte, vermögen wir heute die gepriesene Naturwahrheit beim besten Willen nicht zu entdecken. Aber andre Maler versuchten es mit Glück, ein in der Wirklichkeit vorhandenes Stückchen Natur künstlerisch anzuschauen und ein Kunstwerk daraus zu gestalten. So haben der ältere Christian Georg Schütz (ge-

Abb. 738. Familienbildchen.
Radierung von Daniel Chodowiecki aus dem Jahre 1766.

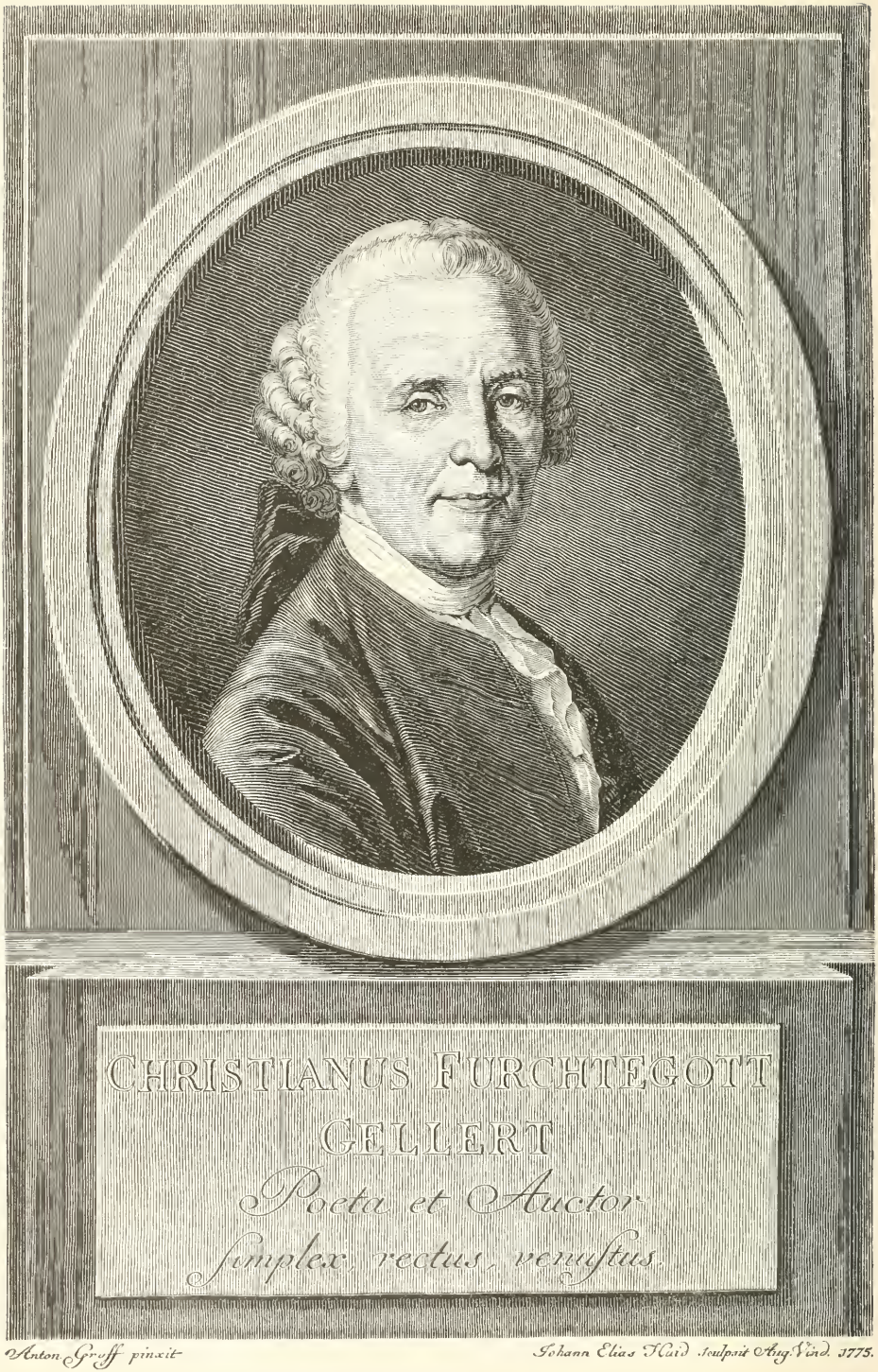


Abb. 739. Christian Fürchtegott Gellerts Bildnis von A. Graff.
Nach einem Kupferstich von J. E. Haid in Augsburg (1775).

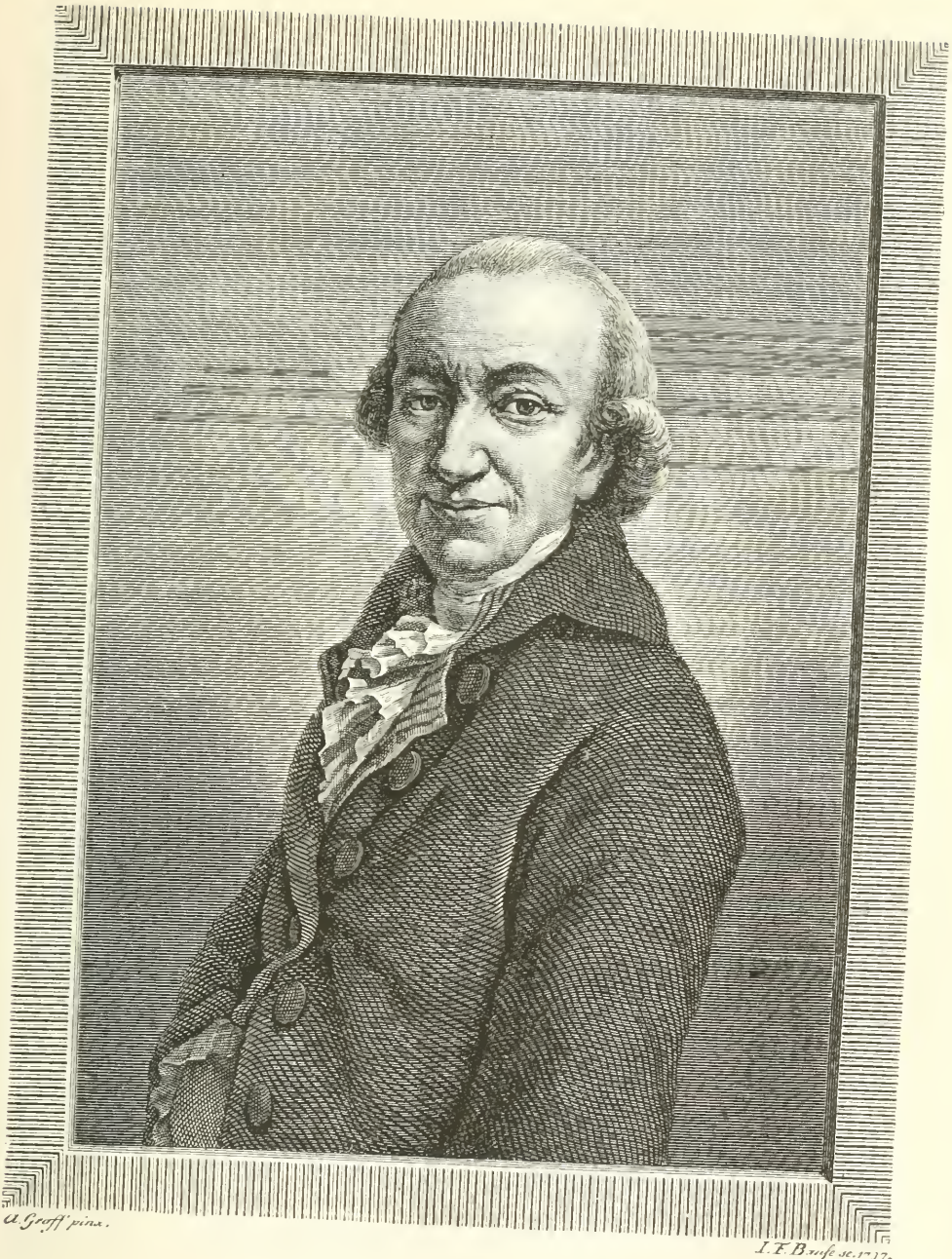


Abb. 740. Wielands Bildnis von A. Graff.
Nach einem Kupferstich von J. F. Bause (1797).

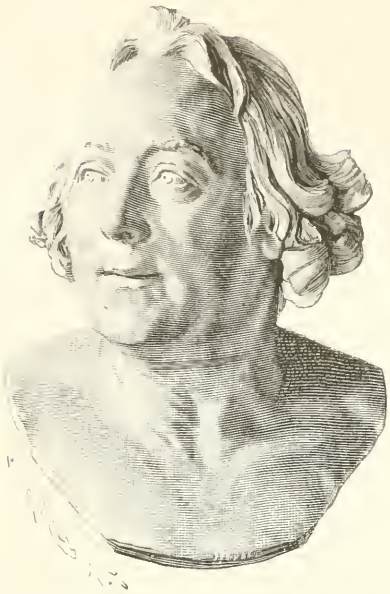


Abb. 741. Selbstbildnis des Bildhauers Samuel Nahl. (Kunstakademie zu Kassel.)

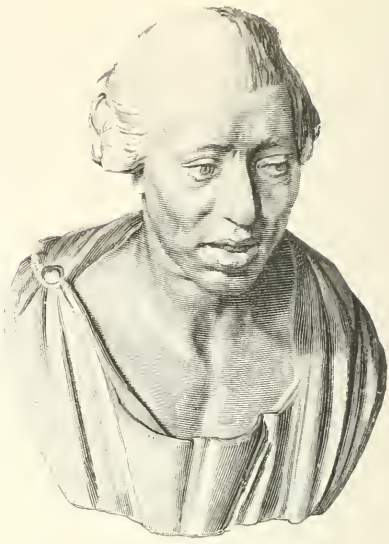


Abb. 742. Büste des Oberbaudirektor Du-Ry (vgl. Kap. 3, S. 274) von Samuel Nahl. (Kunstakademie zu Kassel.)

boren 1718 zu Flörsheim bei Mainz, gestorben 1791 zu Frankfurt a. M.), der anfänglich sich vorzugsweise mit der Wandmalerei beschäftigte und erst in reiferem Alter sich auf die Landschaft verlegte, und dessen gleichnamiger Neffe und Schüler (geboren 1758, gestorben 1823), landschaftliche Ansichten, namentlich von Rheingegenden, mit feinem Naturssinn und in geschmackvoller Auffassung gemalt. Auch die Brüder Ferdinand Kobell (geboren 1740 zu Mannheim, gestorben 1799 zu München) und Franz Kobell (geboren 1749, gestorben 1822, an denselben Orten), von denen der erstere eine beträchtliche Zahl sehr ansprechender Radierungen hinterlassen hat, wußten in Landschaften und Tierstücken der Wirklichkeit ihre Poesie abzulauschen. Ganz mit eignen Augen, mit völlig unbefangener Frische sahen diese Maler allerdings die Natur noch nicht an; sie standen mehr oder weniger unter

Abb. 743. Seeufer in Oberbayern. Radierung von W. von Kobell.

dem Banne der Nachahmung älterer niederländischer Meister. Einen großen Fortschritt in Hinsicht auf selbständige Anschauung gewahren wir in den zum Teil sehr beachtenswerten Gemälden und den lebensvollen Radierungen (Abb. 743) von Ferdinand Kobells Sohn und Schüler Wilhelm von Kobell (geboren zu Mannheim 1766, gestorben zu München 1855), der auch eine Anzahl Schlachtenbilder (die meisten davon im Bankettsaal des Festsaalbaus der Münchener Residenz) gemalt hat, die freilich schon ganz dem 19. Jahrhundert angehören.

Abb. 744. Die Gründung der Kunstakademie zu Kassel im Jahre 1778. Farbenskizze von Joh. Heinr. Tischbein (vgl. Kap. 3, S. 281) zu einem für die Akademie ausgeführten Gemälde; in der Sammlung von Professor H. Schneider zu Kassel.

Daß in der gesunden Richtung auf ungeschminkte Naturwahrheit das sicherste Heilmittel gegen die Schwächlichkeit gegeben war, an dem der Zeitgeschmack im allgemeinen krankte, diese Erkenntnis offenbarte sich nur wenigen. Zwar hatte schon um dieselbe Zeit, wo Winckelmann auf die Nachahmung der Antike hinwies, ein hochbejahrter italienischer Maler, Zanotti in Bologna, in einem Lehrbuch es ausgesprochen, daß die Künstler sich wieder allein auf die Natur gründen müßten, wenn die verzweifelte Krankheit der drei Künste geheilt werden sollte. Aber eine solche Stimme verhallte ungehört, wie bei der Mehrzahl der Künstler, so auch bei den „Liebhabern" und „Kennern". Man ließ sich die Naturwahrheit gern gefallen auf einem neuerschlossenen Gebiet, wie es Chodowiecki mit seinen Sittenschilderungen betrat; daß in diesen kleinen Kupfern die Gegenwart vorgeführt wurde, wie sie sich wirklich zeigte, fand nur Bewunderung. Auch in der Bildniskunst konnte die ehrliche Wahrheit, die, wenn sie sich mit lebensvoller seelischer Auffassung vereinigte, so unendlich viel überzeugendere Abbilder der Personen entstehen ließ, als alle oberflächliche Geistreichthuerei und Schönmacherei, nur Anerkennung finden. Aber gegen die Naturnachahmung in den Landschafts-

Abb. 745. Triumph des klassischen Stiles über den Zopf.
Königl. Porzellanmanufaktur zu Berlin 1780.
Im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

gemälden, „wodurch die freie Erfindung sehr vernachlässigt wurde", äußerten die Kunstverständigen sich schon recht bedenklich. Daß gar die Kunst großen Stils jemals diesen Weg betreten könne, der Gedanke lag jener Zeit noch gänzlich fern. Aus einer an Goethes „Propyläen" gerichteten Zuschrift erfahren wir, daß den „Kennern", denen die Hebung der Kunst am Herzen lag, zwei Dinge zumeist beängstigend erschienen; das eine war „der sentimentalische Hang der Nation und des Zeitalters" — in der That eine Krankheitserscheinung, bedenklicher fast als die Frivolität des Rokoko; das andre war der Realismus: „diese natürliche Wahrheit ist das Gespenst der Zeit, und dem Deutschen insbesondere wird es schwer, sich mit freier Dichtungskraft über das Gemeine zu erheben." Für die große Kunst sah man in der Antike allein ein Vorbild. Bis aber von dieser aus eine wirklich erfrischende und umgestaltende Einwirkung auf die Kunst ausging, das dauerte seit der Ablösung des Rokoko durch den klassizistischen oder, wie man damals sagte, „neuantiken" Geschmack geraume Zeit. Alle Welt sprach zwar von Kunstverbesserung; die fürstlichen Gönner, die, wenn sie auch nicht mehr solchen künstlerischen Aufwand trieben wie vordem, doch immer noch die Kunstpflege als eine Aufgabe des Herrscherberufs ansahen, ließen wieder neue Akademien erstehen, oder veranlaßten eine Neueinrichtung der bereits vorhandenen. Aber in diesen Kunsttreibhäusern löste im Grunde genommen nur eine Art des Zopfes die andre ab. Höchst bezeichnend ist in dieser Beziehung das sinnbildliche Gemälde, welches der ältere Tischbein zur Erinnerung an die im Jahre 1778 vollzogene Gründung der Kunstakademie zu Kassel durch Landgraf Friedrich II. ausführte. Die Vertreibung des Ungeschmacks durch eine reinere, vom Geiste des Altertums beseelte Kunst ist der Gegenstand des im Sitzungszimmer der Kasseler Akademie hängenden Bildes: Pallas Athene weist die Vertreterinnen der drei Künste auf das an einem Obelisken angebrachte Bildnis des Landgrafen hin; ein geflügelter weiblicher Genius verzeichnet das Ereignis der Gründung

Abb. 746. Friedrich der Große stiftet den Fürstenbund.
Allegorisches Gemälde von Bernhard Rode, Direktor der Akademie der bildenden Künste, gestochen von Meno Haas Mitglied der Akademie der bildenden Künste in Berlin, 1793.

auf den Sockel des Obelisken, ein andrer posaunt dasselbe in die Lüfte aus; daneben sieht man eine Gestalt in antiker Rüstung, die das Landeswappen im Schilde führt, mit hochgeschwungenem Schwert zwei Unholde in das Dunkel hinaustreiben; diese Unholde sind durch Eselsohren als die Geister der Dummheit gekennzeichnet; der eine von ihnen trägt ein Blatt mit Karikaturen, der andre unter bestimmterem Hinweis auf dasjenige, was man jetzt besonders für altmodisch und geschmacklos hielt, eine Karyatide in einer Renaissance-Kartusche; und in der Luft zieht der alte Zeitgott den Vorhang zurück, um der Welt den Blick auf diese schöne Zukunft der Kunst zu eröffnen (Abb. 744). So zopfig aber wie der ganze Gedanke dieser Allegorie — ein Gedanke, der in humoristischer Auffassung in einer Berliner Porzellangruppe von 1780 wiederkehrt (Abb. 745) — ist auch die Formengebung und die Farbe des Bildes; wir können es heute kaum ohne Lächeln ansehen, damals aber glaubte man doch sicherlich, mit Riesenschritten in neue Bahnen eingelenkt zu sein, wenn man alles Schnörkelwerk verbannte und die Figuren sich mit einigermaßen gemessener Ruhe bewegen

ließ. — Nicht minder bezeichnend für diese zwar ruhiger und gesitteter, aber sonst nicht viel besser gewordene Zopfkunst, die den Reizen der Koketterie den Krieg erklärt, aber keine andern Anziehungsmittel an deren Stelle zu setzen hat, sind die allegorischen, mythologischen und religiösen Gemälde von Chodowieckis Altersgenossen und zeitweiligem Lehrer Christian Bernhard Rode (geboren zu Berlin 1725, Schüler von Friedrichs des Großen französischem Hofmaler Antoine Pesne, weiter ausgebildet in Paris, Rom und Venedig), der von 1783 bis zu seinem Tode im Jahre 1797 der Berliner Kunstakademie vorstand und der unter den Manieristen des 18. Jahrhunderts immerhin einer der begabtesten war (Abb. 746).

Auf diesem Wege konnte die Kunst sich nicht verjüngen. Aber mit der Zeit brachte die klassizistische Neigung des Zeitalters reifere Früchte hervor. Auf den Gebieten der drei Künste traten Männer auf, welche eine völlige Umwälzung der Kunst durch gründlichere Erkenntnis und Erneuerung der antiken Kunst ins Auge faßten. Noch stand der bejahrte Rode in rüstiger Schaffenskraft, als vor seinen Augen fast zu gleicher Zeit das Brandenburger Thor von Langhans, das Grabmal des Grafen von der Mark von Schadow und die Zeichnung des Engelsturzes von Carstens entstanden, drei Werke, die allgemein das mächtigste Aufsehen erregten, da sie mehr als alles Bisherige dem Geist des Altertums gerecht zu werden und eine neue Wiedergeburt der Künste heraufzubringen schienen.

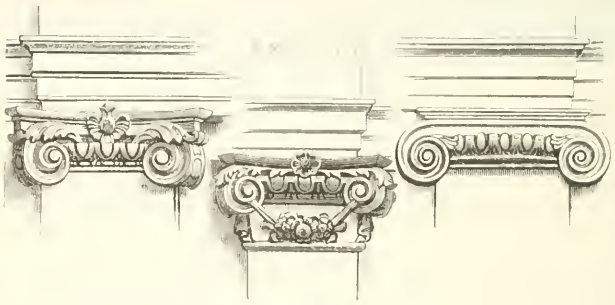


Abb. 747. Jonisches Pilasterkapitäl im Barock-, im Rokoko- und im klassizistischen Geschmack.

Abb. 748. Das Brandenburger Thor zu Berlin.

5. Die Neuerer des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

Was Knobelsdorff bei dem Bau des Berliner Opernhauses zuerst versucht hatte, eine strenge Nachbildung der antiken Baukunst und zwar nicht nur durch Benutzung der einzelnen Formen derselben, sondern durch wirkliche Nachschaffung, das führte Karl Gotthard Langhans beim Bau des Brandenburger Thores in viel gründlicherer Weise durch. Auch wendete derselbe sich an die reinste Quelle, indem er sich nicht die Baudenkmäler der römischen Kaiserzeit, sondern diejenigen der Blüte Griechenlands zum Vorbild nahm. Daß die Architektur diesen Weg einschlagen müsse, um dahin zu gelangen, daß sie ohne Mitwirkung plastischen und malerischen Schmuckes schön sein und durch sich selber wirken könne, diesen Satz hatte zuerst in Deutschland der Dresdener Baumeister Krubsacius (geb. 1718, gest. 1789) ausgesprochen, dessen eigne Werke freilich in einer großen Nüchternheit befangen blieben. Langhans legte dem Brandenburger Thor, das

König Friedrich Wilhelm II. in den Jahren 1789 bis 1793 erbauen ließ, eine Erinnerung an die Propyläen, die Eingangshalle der Akropolis zu Athen, zu Grunde, und es gelang ihm, in dem mächtigen Thorbau mit den streng griechisch gehaltenen, ernsten dorischen Säulen ein Werk zu schaffen, das, wenn es auch mehr das Erzeugnis verständiger Nachahmung als schöpferischer Gestaltungskraft ist, doch einer großartigen Wirkung zu allen Zeiten sicher sein kann (Abb. 748).

K. G. Langhans wurde 1733 zu Landeshut in Schlesien geboren. Seine ersten Kenntnisse in der Baukunst erwarb er sich durch Selbstunterricht, und vervollkommnete dann seine Anschauungen durch langjährige Reisen. 1775 in die Heimat zurückgekehrt, erhielt er in Breslau das Amt eines Kriegs- und Ober-Baurats; 1785 wurde er nach Berlin berufen und als Geheimer Kriegsrat und Leiter des Oberhofbauamts angestellt. Zu den Bauten, die er vor der Errichtung des Brandenburger Thors ausführte, gehören das Schloßtheater zu Charlottenburg und das sogenannte Belvedere im dortigen Park. Er starb im Jahre 1808.

Klassisch wie das Bauwerk selbst ist das in Kupfer getriebene kolossale Bildwerk, welches von dem Brandenburger Thor herabschaut, die Siegesgöttin auf ihrem von vier stolzen Rossen gezogenen Wagen, die berühmteste Schöpfung von Joh. Gottfried Schadow. Dieser treffliche, echt deutsche Meister ist doppelt bewundernswürdig, weil er bei allem feinsinnigen Eingehen auf den Geist des Griechentums doch nicht in eine einseitige Nachahmung des Klassischen verfiel, sondern zugleich den gesunden innerlichen Realismus eines Chodowiecki in die Bildhauerkunst übertrug. So ist er einer der hervorragendsten Begründer der heutigen deutschen Bildnerkunst geworden.

Joh. Gottfried Schadow, geboren zu Berlin am 20. Mai 1764, war der Sohn eines aus dem märkischen Dörfchen Saalow stammenden Schneiders; seine Mutter, gleichfalls bäuerlicher Herkunft, war eine begabte und nicht ganz ungebildete Frau. Eine ungewöhnliche Anlage zum Zeichnen führte den Knaben, der seine erste Bildung am Gymnasium zum Grauen Kloster erhielt, schon früh der Künstlerlaufbahn zu. Den ersten Unterricht in der Bildhauerkunst erteilte ihm der damals berühmteste Bildhauer Berlins, der Niederländer Tassaert, Rektor der Kunstakademie. Tassaert, der früher in Paris gearbeitet hatte, huldigte ganz und gar der landläufigen französischen Manier; nur in den von ihm in Marmor ausgeführten (1862 durch Erznachbildungen ersetzten) Standbildern, welche Friedrich II. den Generalen Seidlitz und Keith auf dem Wilhelmsplatz zu Berlin errichten ließ, erscheint er insofern als ein Neuerer, als er die Helden nicht in einer idealen, sondern in ihrer wirklichen Offizierstracht darstellte; doch folgte er darin sicherlich nur dem Befehl des Königs und nicht seiner eignen Überzeugung. Schadow verließ seinen Lehrmeister im Alter von zwanzig Jahren und suchte sich seinen eignen Weg. In Rom offenbarte sich ihm die Erhabenheit der griechischen Kunst mit überzeugender Gewalt; er erkannte in den Bildwerken des Altertums nicht, wie so viele andre, nur die Schönheit, sondern vor allem die Wahrheit. Kurze Zeit arbeitete er in der Werkstatt Trippels, dann stellte er sich auf eigne Füße. Bald wurde sein Name mit solcher Auszeichnung genannt,

daß König Friedrich Wilhelm II. nach Tassaerts Tode im Jahre 1788 den vielversprechenden vierundzwanzigjährigen Künstler an dessen Stelle zum Hofbildhauer und zum Sekretär der Akademie ernannte.

Die Bekanntschaft mit Tassaert und infolgedessen die Wahl seines Berufs verdankte Schadow einem von dessen italienischen Hülfsarbeitern. Dieser gab dem Knaben den sehnlichst begehrten Zeichenunterricht, um an dessen Vater auf diese Weise eine Schuld, die er nicht bezahlen konnte, abzutragen. Da der gelehrige Schüler auffallend schnelle Fortschritte machte, rühmte der Lehrer sich seines Erfolgs, und die Kunde von dem begabten Knaben kam zu den Ohren der Gattin Tassaerts, einer Französin, welche mit Eifer zeichnete und malte. Daraufhin übernahm diese selbst den Unterricht des jungen Schadow und ließ ihn von früh bis spät Kupferstiche des „Grazienmalers" Boucher nachzeichnen, wofür er als Gegendienst ihren Kindern die Kenntnis der deutschen Sprache beibringen sollte. Bald wurde nun auch Tassaert auf das Talent des Schützlings seiner Gattin aufmerksam und nahm denselben in seine Werkstatt auf. Schadow erwarb sich binnen kurzem im höchsten Maße die Zufriedenheit seines Lehrmeisters; Tassaert erklärte ihn für den einzigen Preußen, der einmal fähig sein würde, ihn selbst zu ersetzen; er verschaffte ihm schon mit neunzehn Jahren ein ansehnliches festes Gehalt und hegte die Absicht, ihn zu seinem Schwiegersohn zu machen. Das letztere aber war nicht nach Schadows Geschmack; er verschwand aus der Werkstatt und verließ Berlin in Begleitung eines jungen Mädchens, das seinem Herzen näher stand als die Tochter seines Lehrmeisters. Der Vater des Mädchens, der Wiener Hofjuwelier Devidels, gab seine Zustimmung zu der in Triest vollzogenen Heirat und bewilligte überdies dem jungen Paar die Mittel zu einem mehrjährigen Aufenthalt in Italien. So kam Schadow im Jahre 1785 nach Rom. Hier zeichnete er vor allem fleißig nach der Antike, dann versuchte er sich in eignen Schöpfungen; mit einer in Thon modellierten Gruppe „Perseus und Andromeda" trat er bei einem ausgeschriebenen Wettbewerb auf und gewann den ersten Preis. Die Kunde dieses Ereignisses gelangte auch nach Berlin; noch mehr aber machte der junge Künstler in der Heimat von sich sprechen durch die Einsendung zweier Entwürfe zu einem Denkmal Friedrichs des Großen. Die Errichtung eines solchen Denkmals schien außer Frage zu stehen, sobald der große König die Augen geschlossen hatte, der sich bei Lebzeiten bekanntlich aufs entschiedenste gegen diese Ehre verwahrte, und zahlreiche Entwürfe wurden eingereicht. Auch Trippel sandte eine Skizze nach Berlin. Dieser erhielt dafür die Ernennung zum Ehrenmitglied der Berliner Kunstakademie, Schadow aber wurde nach Berlin berufen und vom Könige angestellt, ungeachtet der Bedenken, welche gegen seine große Jugend geltend gemacht wurden.

Das erste namhafte Werk, welches Schadow im Auftrage Friedrich Wilhelms II. auszuführen hatte, war das Marmorgrabmal für den Grafen von der Mark, einen im Alter von neun Jahren gestorbenen Sohn des Königs. Dasselbe war schon bei Tassaert bestellt worden, und dieser hatte auch bereits sein Modell begonnen, nach einer genau vorgeschriebenen Inhaltsangabe: Saturnus — die Zeit — entreißt den Knaben der Minerva — der Wissenschaft —, um ihn zur Unterwelt zu führen; an deren Pforten sitzen die Parzen, im Zwiespalt miteinander, indem Klotho die Schwester am Abreißen des Lebensfadens zu verhindern sucht. Nichts kann bezeichnender sein für den Gegensatz, in den die neue Kunst zu der alten trat, als die Verschiedenheit in der Auffassung dieser Aufgabe durch Tassaert und durch Schadow. Der Entwurf des ersteren war so echt zopfig, wie die gegebene Vorschrift: vor einem Felsen, in dem der Eingang zur Unterwelt sich öffnete, sollte in freistehenden Figuren die Gruppe

Abb. 749. J. G. Schadows Entwurf zu dem Grabmal des Grafen von der Mark.

In der Handzeichnungensammlung der königl. Akademie der Künste zu Berlin.

angebracht werden, wie Saturnus den sich sträubenden Knaben aus den Armen der Weisheitsgöttin hinwegreißt; auf dem Felsen sollten die Parzen, als Greisinnen gebildet, miteinander streiten. Schadow machte das Bild des Verstorbenen für sich allein zum Mittelpunkt des Ganzen; er stellte ihn dar als eine wie in friedlichem Schlummer hingestreckte, mit einer leichten antiken Gewandung bekleidete Gestalt, die auf einem Sarkophage ruht. Der vorgeschriebenen Allegorie wies er den untergeordneten Platz eines Reliefs an der Wandung des Sarkophags an; dazu fügte er an den beiden Schmalseiten des Sarkophags die Genien des Todes und des Schlafs. Hinter diesem Grabmal ließ er eine sehr einfach gegliederte Wand aufsteigen und in deren oberem Teil brachte er, von der übrigen Darstellung völlig getrennt, die Schicksalsgöttinnen in einer halbkreisförmigen Nische an; er bildete dieselben als ernste strenge Gestalten, und zweien von ihnen gab er — nicht ohne auf Widerspruch zu stoßen — nach antiker Auffassung das jugendliche Aussehen der nie alternden Götter; die vorgeschriebene Uneinigkeit der Schwestern deutete er in veredelter Weise dadurch an, daß die Spinnerin eine gleichsam unwillkürliche Handbewegung macht, um das Abreißen des Lebensfadens aufzuhalten. Diese groß und ruhig thronenden Schicksalsgöttinnen und ebenso die schlicht natürliche liebliche Gestalt des schlummernden Knaben bezeichnen den entscheidendsten Wendepunkt in der neuzeitlichen Geschichte der deutschen Bildnerkunst. Das Denkmal befindet sich in der Dorotheenstädtischen Kirche zu Berlin, wo es im Jahre 1790 aufgestellt wurde. Alles Bildwerk daran ist von weißem Marmor, der Sarkophag aus blaugrauem Marmor, auf den die aus-

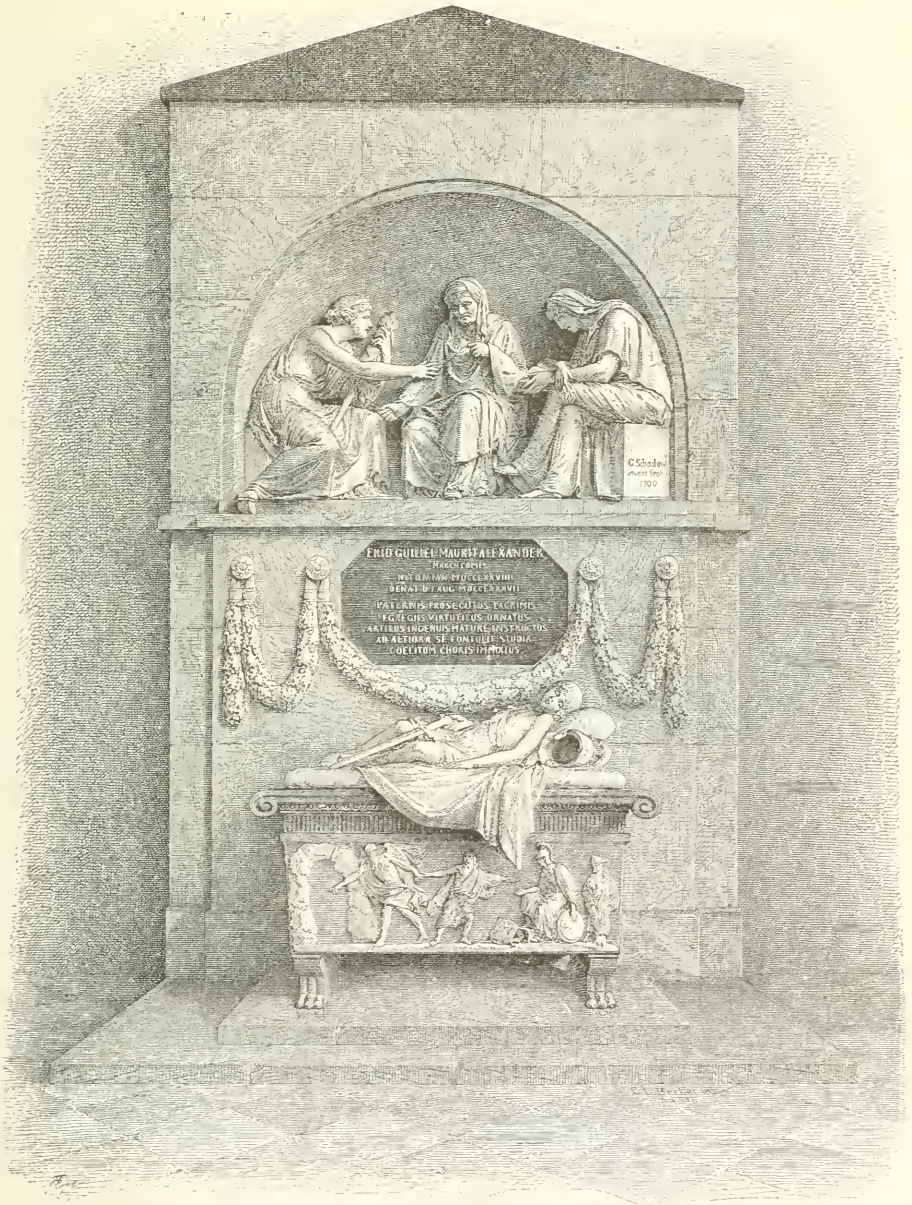


Abb. 750. J. G. Schadows Grabmal des Grafen von der Mark in der Dorotheenstädtischen Kirche zu Berlin.

geschnittenen weißen Reliefs aufgelegt sind, so daß sie als helle Silhouetten auf dunklem Grunde stehen, — eine für den damaligen Geschmack sehr bezeichnende Eigentümlichkeit; auch die Parzen heben sich von dunklem (blauem) Grunde ab, und bei dem ganzen Aufbau sind noch verschiedene andersfarbige Marmorarten verwendet (Abb. 749 zeigt Schadows gezeichneten Entwurf zu dem Grabmal, Abb. 750 das ausgeführte Grabmal und Abb. 751 die tiefempfundene Einzelgestalt des Todesgenius). — Im Jahre 1791 reiste Schadow im Auftrage des Königs nach Stockholm und Petersburg, um sich über das in Deutschland fast in Vergessenheit geratene Verfahren des Erzgusses zu unterrichten; Friedrich Wilhelm hatte nämlich den schon früher gehegten Plan, seinem großen Vorgänger ein würdiges Denkmal zu setzen, näher ins Auge gefaßt und hatte die Herstellung desselben in Erzguß beschlossen. Nach einer mühsamen und abenteuerlichen Reise stattete Schadow im folgenden Jahre in der Berliner Akademie seinen Bericht ab. Aber die Ausführung des Denkmals wurde hinausgeschoben. Im Jahre 1797 kam sie wieder auf die Tagesordnung. Eine lebhaft umstrittene Frage war es dabei, in welcher Tracht Friedrich der Große darzustellen sei. Friedrich Wilhelm II. dachte in dieser Beziehung anders als sein Vorgänger; er war der Ansicht, „daß es sich nicht schicke, eine historische Statue mit dem ordinären Habit zu bekleiden". Schadow anderseits neigte sich der Ansicht zu, daß man den König in seiner geschichtlichen Tracht abbilden solle; er hielt es für eine schöne Eigenschaft eines Kunstwerks, „wenn es das geradezu darstellt, was es darstellen soll". Von sieben verschiedenen Zeichnungen, welche Schadow damals zu dem Friedrichsdenkmal einreichte, sind in der Berliner Kunstakademie zwei erhalten, von denen die eine über einem von dorischen Säulen getragenen und mit sinnbildlichen Figuren ausgestatteten Unterbau den König als römischen Imperator zeigt, wie er auf anspringendem Roß der Siegesgöttin folgt (Abb. 752); die andre Zeichnung dagegen zeigt den Helden schlicht realistisch so, wie er wirklich ausgesehen hat (Abb. 753). Die Unruhe der Zeitverhältnisse ließ bald darauf den Gedanken an die Möglichkeit der Ausführung eines so großartigen Denkmals ganz verschwinden. Indessen war es dem Meister schon im Jahre 1793 vergönnt, das Bild des großen Königs, wie es in seiner Vorstellung lebte, zur Darstellung zu bringen. Im Auftrage der pommerschen Stände, und mit einem persönlichen reichlichen Beitrag zu den Kosten, führte er das überlebensgroße Marmorstandbild Friedrichs aus, welches im Ständehause zu Stettin steht. Dabei machte er freilich das Zugeständnis an den Zeitgeschmack, daß er dem übrigens auch in Bezug auf die Kleidung mit geschichtlicher Treue abgebildeten König einen Hermelinmantel umhängte; später äußerte er selbst sich wegen dieses inneren Widerspruches unzufrieden über das Werk. In viel späterer Zeit (1816) hat Schadow den alten Fritz noch einmal modelliert, und zwar nunmehr ganz realistisch: der König ist auf der Terrasse von Sanssouci lustwandelnd gedacht, von zwei Windspielen begleitet; das in halber Lebensgröße in Bronzeguß ausgeführte treffliche Werk befindet sich im Besitze unsers Kaisers. — In den Jahren 1794 und 1798 führte der Meister als Gegenstücke zu den bereits vor-

handenen Feldherrndenkmälern Berlins die Marmorstandbilder von Zieten und Leopold von Dessau aus. Hier stand ihm, da die älteren Werke schon die geschichtliche Kleidung trugen, nichts im Wege, seine Helden streng realistisch aufzufassen. Diese beiden sprechend lebenswahren Standbilder (Abb. 754 u. 755), die sich sehr auffällig von den nur äußerlich naturgetreuen, in der tanzmeisterlichen Haltung aber ganz zopfigen Werken Tassaerts unterscheiden, erfreuen sich mit Recht der größten volkstümlichen Beliebtheit, besonders der prächtige „alte Dessauer"; sie wurden 1862 ebenso wie die übrigen Standbilder des Wilhelmsplatzes durch Erznachbildungen ersetzt; die Originale haben im Kadettenhaus zu Lichterfelde eine Aufstellung gefunden, die sie vor den Einflüssen der nordischen Witterung schützt. Am Sockel des Dessauerstandbildes hat Schadow eine Viktoria und eine Borussia angebracht, um, wie er selbst sagte, Gelegenheit zur Anwendung des griechischen Kostüms zu haben. Den Sockel des Zietendenkmals aber schmückte er mit ganz realistischen, völlig malerisch gedachten Kriegsbildern. Solche militärischen Reliefdarstellungen, die er ganz als ins Plastische übersetzte freie Zeichnungen behandelte, während er bei Reliefdarstellungen idealen Inhalts sich dem antiken Reliefstil, der die perspektivische Vertiefung vermeidet, anschloß, hat Schadow noch mehrmals ausgeführt; so an dem Denkmal des Generals Tauentzien in Breslau. Die Hauptfigur dieses Denkmals, eine ruhende Kriegsgöttin, wurde in Schadows Werkstatt nicht nach des Meisters eigner Erfindung, sondern nach einem Entwurf des Architekten Langhans angefertigt. Es geschah überhaupt nicht selten, daß ihm fertige Entwürfe zur Ausführung übergeben wurden; unter anderm war dies bei dem Friesrelief der Fall, mit dem er das Berliner Münzgebäude schmückte (jetzt, mit Zusätzen versehen, an der neuen Münze). — Eine Aufgabe ganz andrer Art, als die Feldherrndenkmäler waren, fiel dem Meister alsbald

Abb. 751. Der Genius des Todes an der Seitenwand des Sarkophags von J. G. Schadows Grabmal des Grafen von der Mark.

Abb. 752. Entwurf J. G. Schadows zu einem Denkmal Friedrichs d. Gr.
In der königl. Akademie der Künste zu Berlin.

nach der Vollendung des Zietenstandbilds zu: im Jahre 1795 modellierte er die liebliche Bildnisgruppe der Kronprinzessin (der nachmaligen Königin Luise) und ihrer Schwester Prinzessin Ludwig von Preußen (nachmals Königin von Hannover); die beiden jugendschönen Gestalten halten einander umschlungen; in ihrer Tracht vermischt sich Antikes mit Modernem, eine Vermischung, die bei den damaligen antikisierenden Damenmoden leicht und gefällig ausführbar war. Nachdem die Gruppe zuerst auf der akademischen Ausstellung — solche fanden seit 1786 regelmäßig statt — bewundert worden war, führte Schadow dieselbe zur Aufstellung im königlichen Schloß in Marmor aus (Abb. 756). — Inzwischen schritten die Arbeiten für das Brandenburger Thor ihrer Vollendung entgegen. Die letzten Steinbildwerke für dieses Thor, darunter die treffliche sitzende Figur des Mars, die in dem südlichen Anbau an der Außenseite Aufstellung gefunden hat, beendete Schadow im Jahre 1794. In diesem Jahr wurde er auch mit dem Modell der Siegesgöttin fertig, die nunmehr in Potsdam vergrößert und in Kupfer getrieben wurde; das Gespann der Göttin, zu dem Schadow die Modelle bereits 1789 hergestellt hatte, wurde gleichfalls in Potsdam ausgeführt. Erst wenige Jahre prangte das stolze Riesenwerk auf seinem Platze, da mußte sein Urheber sehen, wie dasselbe durch den französischen Eroberer nach Paris entführt wurde; und sieben Jahre später sah er, wie dasselbe unter endlosem Jubel der Bevölkerung wieder auf seinen Platz gehoben wurde, aber in umgekehrter Stellung wie vorher: ursprünglich blickte die Göttin vom Thore herab dem von draußen Kommenden entgegen, jetzt ließ man sie als Bringerin des Siegs ihre Rosse auf das Innere der Stadt zu lenken (s. Abb. 748). — Die Zahl der Privatdenkmäler, der Bildnisbüsten und sonstiger auf Bestellung oder nach freier Wahl ausgeführten Bildwerke Schadows ist sehr beträchtlich. Gemeinsam ist all seinen Werken, mögen sie idealen oder — wie er

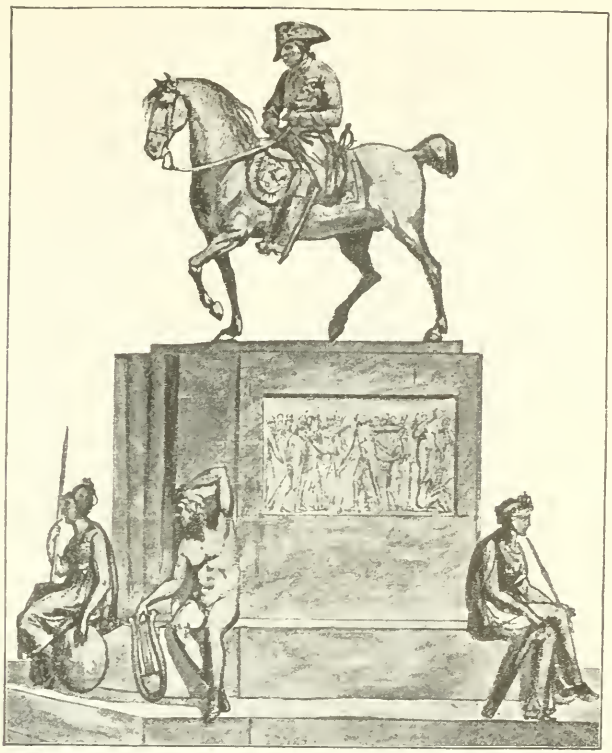


Abb. 753. Entwurf zu einem Denkmal Friedrichs des Großen von J. G. Schadow.
In der königl. Akademie der Künste zu Berlin.

selbst den Gegensatz hierzu zu bezeichnen pflegte — „prosaischen" Inhalts sein, die strengste Naturtreue; dadurch sind namentlich seine Bildnisse so außerordentlich ansprechend. — Zwei große öffentliche Denkmäler wurden in Erzguß ausgeführt. Das eine derselben, das erste Werk, welches, nachdem der Kunsterzguß über ein Jahrhundert lang in Deutschland fast gar nicht geübt worden war, wieder auf diese Weise hergestellt wurde — freilich mit Hülfe ausländischer Kräfte —, ist das im Jahre 1819 errichtete Standbild des Feldmarschalls Blücher in dessen Vaterstadt Rostock. Als Schadow mit dem Entwurf zu diesem Werk beschäftigt war, stand er mit den „Weimarischen Kunstfreunden" in lebhaften Beziehungen, und er war schwach genug, sich von den hier herrschenden Anschauungen beeinflussen zu lassen, anstatt auf seinen eignen Künstlersinn zu vertrauen; Goethe hat zwar in der bekannten kurzen Strophe eine herrliche Inschrift zu dem Denkmal geliefert, aber daß er den Künstler veranlaßte, den allbekannten, volkstümlichen, noch unter den Lebenden wandelnden „Marschall Vorwärts" in Tunika und Löwenhaut zu kleiden, war doch wohl ebenso verfehlt wie die Angabe der poetisch-sinnbildlichen Handlungen, in die der Held auf den Reliefbildern des Sockels verwickelt wurde, und wir können es Blücher unmöglich verdenken, daß er sich in seiner derb-witzigen Art über das Denkmal lustig gemacht hat. Nach Beendigung des Blücherstandbildes begann Schadow sofort das Modell zu dem zweiten großen Erzwerk, dem Standbild Luthers, das 1821 auf dem Markt zu Wittenberg aufgestellt wurde. Hier ist der Meister wieder ganz er selbst. Diese schlicht natürliche, glaubhaft wahre Gestalt des Reformators, der in seiner gewöhnlichen Kleidung, wie die gleichzeitigen Bildnisse sie überliefert haben, ruhig dasteht, wie er die aufgeschlagene Bibel in der Hand hält

Abb. 754. J. G. Schadows Standbild des Fürsten Leopold von Dessau auf dem Wilhelmsplatze zu Berlin.

und mit der Festigkeit der Überzeugung, aber ohne die leiseste Spur von gemachtem Pathos, auf das Wort Gottes hinweist, diese Gestalt ist in höherem Sinne klassisch, als irgend welche in stilvolle Faltenmassen gehüllte Gewandstatue; daß das Standbild ohne jede Zuthat durch sich allein wirkt, und groß und bedeutend wirkt, dadurch ist es dem Geiste der Griechen in Wahrheit wesensverwandt (Abb. 757).

In seinem ältesten Sohn Rudolf (geboren 1786 zu Rom) hoffte Schadow sich einen Nachfolger zu erziehen. Aber der hoffnungsvolle junge Mann, der sich besonders durch zwei Figuren griechischer Mädchen, eine Sandalenbinderin und eine Spinnerin, einen Namen machte, starb bereits im Jahre 1822. — Die Werkstatt des Altmeisters bestand bis zum Jahre 1828. Seine letzte Marmorarbeit war die im Jahre 1826 entstandene Figur eines unbekleideten ruhenden Mädchens, nicht sowohl eine Idealdarstellung als vielmehr eine getreue Nachbildung schöner Wirklichkeit (in der Nationalgalerie zu Berlin).

Abb. 755. J. G. Schadows Standbild des General Zieten auf dem Wilhelmsplatze zu Berlin.

Zur Würdigung der künstlerischen Bedeutung Schadows genügt die Betrachtung seiner ausgeführten Bildwerke nicht. Eine Anzahl kleiner Skizzen (meist im Familienbesitz) kommt hinzu. Wichtiger aber noch sind die zahlreichen geistvollen Handzeichnungen aus allen Zeiten seines Lebens, die eines großen Malers würdig wären. Die Berliner Akademie, der Schadow 1805 als Rektor, seit 1816 als Direktor vorstand, bewahrt deren allein über tausend; andre befinden sich in der Nationalgalerie zu Berlin und im Privatbesitz. Zum großen Teil sind es Bildnisse, häufig in farbiger

Kreide und in Wasserfarben ausgeführt; fast noch ansprechender als diese durchgearbeiteten Blätter sind die schnell und sicher dem Eindruck des Augenblicks nachgeschriebenen Studien; einzelne in flüchtiger Wiedergabe festgehaltene Genrebilder, wie eine Kaffeegesellschaft u. dgl. — jede Figur ein Porträt —, voll von Behaglichkeit und unbedingter Wahrheit, lassen den Mann, der mit so mächtigen Monumentalwerken an die Öffentlichkeit trat, zugleich als den unmittelbaren Nachfolger Chodowieckis erscheinen (Abb. 758). Als gewandter Zeichner handhabte Schadow auch die Radiernadel mit großem Geschick. Ebenso machte er sich die von Aloys Senefelder im Jahre 1769 erfundene Lithographie dienstbar (Abb. 757 u. 759).

Abb. 756. Die Prinzessinnen Luise und Friederike von Mecklenburg. Marmorgruppe von J. G. Schadow im königl. Schloß zu Berlin.

In seinen späteren Jahren war Schadow auch schriftstellerisch thätig; die allgemeinste Anerkennung fand und findet sein auf genauen Messungen beruhendes und durch zahlreiche mustergültige Bildtafeln erläutertes Werk über die Verhältnisse des menschlichen Körpers („Polyklet", erschienen 1833), dem sich als Fortsetzung ein Werk über die Unterschiede der Gesichtszüge anschloß.

Mit Ehren und Auszeichnungen reichlich bedacht, wirkte Schadow in fruchtbringender Lehrthätigkeit bis in sein hohes Alter. Als Achtzigjähriger modellierte

Abb. 757. J. G. Schadows Lutherstandbild in Wittenberg.

Nach einer von ihm selbst gezeichneten Lithographie.

er noch einmal eine kleine Gruppe, eine der Frauen von Weinsberg mit ihrem Mann auf dem Rücken, für die Porzellanmanufaktur, für die er in jüngeren Jahren vielfach figürliche Modelle geliefert hatte. Er starb am 27. Januar 1850. Man kann von ihm nicht sagen, daß er sich selbst überlebt habe; denn sein gesunder Realismus reicht aus dem vorigen Jahrhundert herüber der Gegenwart die Hand.

Gleichzeitig mit Schadow lernte ein um einige Jahre älterer schwäbischer Bildhauer in Rom die Welt des Altertums erkennen, Johann Heinrich Dannecker (geboren zu Stuttgart am 15. Oktober 1758), der gleich ihm ein Begründer der neuen, auf naturwahre Einfachheit und antike Formenschönheit gerichteten Kunst wurde.

Auch Dannecker befand sich als Kind in dürftigen Verhältnissen; sein Vater war Reitknecht des Herzogs von Württemberg, und eine Aussicht auf Ausbildung seiner früh sich äußernden künstlerischen Begabung schien gar nicht vorhanden zu sein. Doch wurde er in seinem dreizehnten Jahr in die Abteilung der „Artisten" an der von Herzog Karl Eugen gegründeten Militärakademie aufgenommen, die sich damals in dem Lustschloß Solitüde befand, 1775 aber nach Stuttgart verlegt wurde. Anfangs soll der Herzog die Absicht gehabt haben, Dannecker zum Tänzer ausbilden zu lassen; infolge der schnellen Fortschritte aber, die der Schüler im Zeichnen machte, wurde derselbe zur bildenden Kunst bestimmt. Unter den Lehrern der Akademie erkannte der Maler Guibal, ein Lothringer, Schüler des Mengs, die besondere Befähigung Danneckers und veranlaßte dessen Aufnahme in die Bildhauerklasse im Jahre 1773. Bei einer Prüfungsaufgabe, für welche ein damals sehr beliebter Gegenstand vorgeschrieben war, der Athlet Milo, wie er, mit den Händen in einen Baumspalt eingeklemmt, einem Löwen zum Opfer fällt, erwarb Dannecker in seinem achtzehnten Jahre den Preis. 1780 wurde er von der Akademie entlassen und erhielt vom Hof eine feste Anstellung; er mußte zur Ausschmückung der herzoglichen Schlösser bei festlichen Gelegenheiten Genien und Liebesgötter, Karyatiden und sonstige Dekorationen modellieren. In Begleitung seines Mitschülers und Berufsgenossen Scheffauer (geb. 1756, gest. 1808 zu Stuttgart), der sich in der Folge gleichfalls als Meister der streng klassischen Richtung einen Namen machte, trat er im Jahre 1783 zu Fuß eine Ausbildungsreise ins Ausland an. Zuerst begaben sich die beiden Kunstjünger nach Paris, wo sie in der Werkstatt des damals hochangesehenen Bildhauers Pajou arbeiteten. Als Probe seines Fleißes schickte Dannecker einen sitzenden Mars nach Stuttgart. Von Paris wanderten Dannecker und Scheffauer im Jahre 1785, wiederum zu Fuß, nach Rom. Hier blieben beide mehrere Jahre; Scheffauer wurde 1789, Dannecker 1790 in die Heimat zurückberufen und an der Karlsakademie angestellt.

Abb. 758. Handzeichnung von Joh. Gottfr. Schadow: Kaffeegesellschaft. In der königl. Akademie der Künste zu Berlin.

Von Rom aus sandte Dannecker als erste rein klassische Werke die Marmorfiguren eines Bacchus und einer Ceres nach Stuttgart, die beide im dortigen Residenzschloß aufgestellt sind. Das erste, was er nach der Rückkehr in die Heimat anfertigte, war die anmutige Figur eines jungen Mädchens, das einen toten Vogel betrauert. Unter den Arbeiten, die im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in schneller Folge entstanden, zeichnet sich ein Hektor, wie er den Paris wegen seiner Weichlichkeit schilt, aus; der Gipsabguß dieses in überlebensgroßen Verhältnissen gehaltenen Werkes befindet sich, nebst denjenigen vieler andern Schöpfungen Danneckers, im Museum zu Stuttgart. Mit großem Erfolg verlegte sich Dannecker auf die Bildniskunst. Seine berühmteste Büste ist diejenige Schillers (Abb. 760), seines ehemaligen Mitschülers an der Karlsakademie, die er 1793 modellierte und deren Marmorausführung sich neben Trippels Goethebüste in der großherzoglichen Bibliothek zu Weimar befindet; später, im Jahre 1819, führte er Schillers Bildnis nochmals, und zwar überlebensgroß, in Marmor aus; diese Kolossalbüste befindet sich im Museum zu Stuttgart, leider einigermaßen entstellt dadurch, daß Dannecker in späteren Jahren in einem Anfall von Geistesstörung die vorderen Locken weggemeißelt hat. — Neben der Ausführung zahlreicher Bestellungen für Grabmäler, Gartenschmuck (Abb. 761) u. s. w. fand Dannecker noch Zeit zum Schaffen von Werken nach eigner freier Wahl. Zu diesen gehört die Ariadne, die den Ruhm des Meisters am weitesten und am nachhaltigsten verbreitet hat. Diese Gruppe, in welcher sein besonders feiner Sinn für weibliche Schönheit am reinsten zur Geltung kommt, entstand im Jahre 1806; zehn Jahre später wurde dieselbe für den Freiherrn von Bethmann in Marmor ausgeführt. In Bethmanns Museum („Ariadneum") zu Frankfurt am Main ist sie in einem besonderen Raum aufgestellt; wir sehen die Geliebte des Bacchus, wie sie auf dessen Panther reitet oder vielmehr, wie auf einem bequemen Sitz, behaglich ruht, den Arm auf den gehobenen Kopf des Tieres aufgestützt; die edle Schönheit dieses in unverhüllter Pracht gezeigten Frauenkörpers, der nichts von den lüsternen Reizmitteln der Zopfkunst an sich trägt, verdient in der That

Abb. 759. Johann Gottfried Schadow.
Selbstbildnis in Lithographie von 1826.

Bewunderung (Abb. 762). — Nachmals wendete Dannecker sich von dem heidnischen Gedankenkreise mehr dem christlichen zu. Ein Bild des Erlösers zu schaffen, war ihm eine Lieblingsaufgabe, mit der er sich lange beschäftigte. Seine erste Christusstatue, die er 1824 in Marmor vollendete, kam in den Besitz der Kaiserin von Rußland; eine zweite, von 1831, befindet sich in der fürstlich Thurn und Taxisschen Gruftkapelle, welche in den Kreuzgang der ehemaligen Stiftsgebäude von St. Emmeram zu Regensburg eingebaut ist, noch eine andre in der Hospitalkirche zu Stuttgart. Göttliche Ruhe und sanfteste menschliche Milde bilden den Ausdruck von Danneckers Christusbild (Abb. 763). Als das bedeutendste unter seinen Werken aus dem christlichen Stoffgebiet gilt der begeistert aufwärts schauende Evangelist Johannes (in Marmor vollendet 1826) in der Begräbniskapelle, welche König Wilhelm von Württemberg für sich und seine im Jahre 1819 gestorbene Gemahlin, die russische Großfürstin Katharina, deren geistreiche Ansichten nicht ohne Einfluß auf Danneckers Kunst geblieben waren, auf dem Rothenberge bei Untertürkheim an der Stelle der ehemaligen Stammburg Wirtemberg erbauen ließ. — Am bedeutendsten erscheint uns Dannecker heute wohl in seinen groß und seelenvoll aufgefaßten Bildnissen, unter denen neben den Schillerbüsten dasjenige Lavaters (in der Bibliothek zu Zürich) besonders hervorzuheben ist. — Den späten Lebensabend des mit Ehren reichlich bedachten, als Mensch und als Künstler durch sanfte Liebenswürdigkeit ausgezeichneten Meisters trübte eine geistige Umnachtung. Er starb zu Stuttgart am 8. Dezember 1841.

Die klassische Formenschönheit und die schlichte Natürlichkeit der Werke eines Schadow und eines Dannecker fanden von Anfang an nur ungeteilten Beifall. Auf dem Gebiete der Malerei aber trat die Neuerung in so schroffer Gestalt auf, daß sie ebensoviel Widerspruch wie Bewunderung hervorrief. Der ungestüme Neuerer war der Schleswiger Asmus Jakob Carstens (geboren am 10. Mai 1754 auf der St. Jürgener Mühle bei Schleswig, gestorben zu Rom am

25. Mai 1798), ein urwüchsiges Talent, das seine Ausbildung im wesentlichen nur sich selbst verdankte. Man pflegt ihn als den Begründer der modernen deutschen Malerei zu verehren, obgleich er selbst kaum malen konnte und fast nur Zeichnungen, meist Darstellungen aus dem griechischen Sagenkreise, hinterlassen hat.

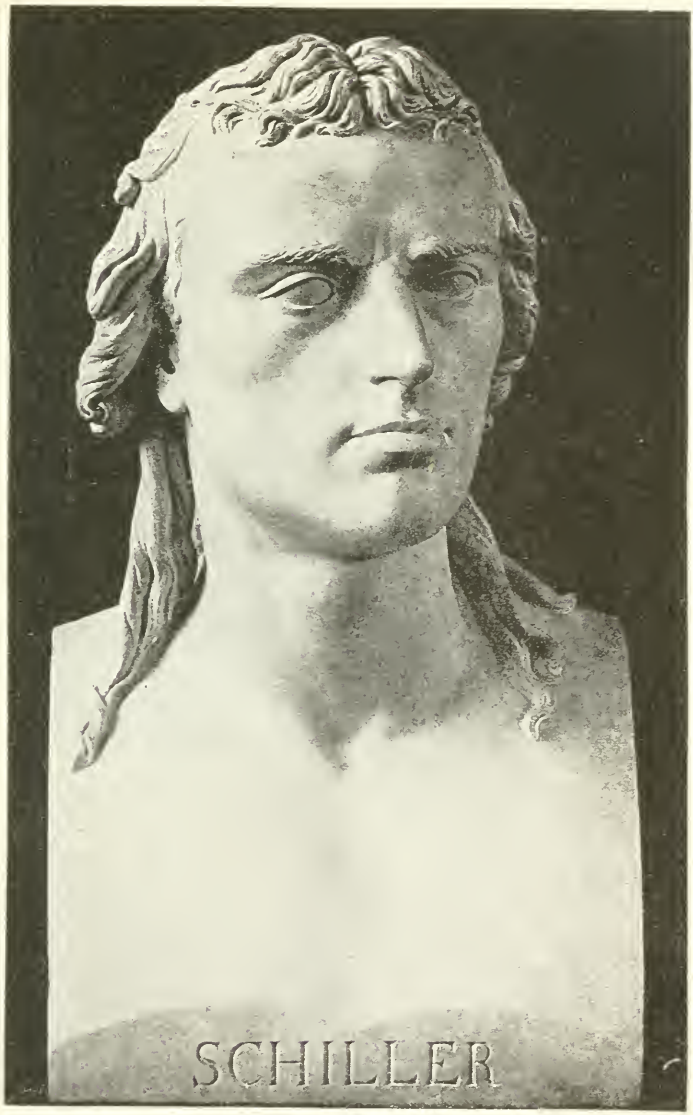


Abb. 760. Schillerbüste von Dannecker.
Im Museum zu Stuttgart.

Carstens hatte während seines ganzen Lebens mit mancherlei Widerwärtigkeiten zu kämpfen. Seinen Vater verlor er in früher Kindheit, seine Mutter gleichfalls ehe er das Jünglingsalter erreicht hatte. Als er achtzehn Jahre alt war, wollten ihn seine Vormünder, der entschiedenen, besonders durch den Anblick alter Bilder im Dom zu Schleswig mächtig genährten Neigung des Knaben nachgebend, zu einem „Kunstmaler" in Schleswig in die Lehre thun; aber das Lehrgeld, welches dieser forderte, erschien unerschwinglich. Darauf wendete sich ein Vetter Carstens' an den berühmten Joh. Heinr. Tischbein in Kassel, und dieser erklärte sich zwar bereit zu unentgeltlichem Unterricht, verlangte aber, daß der Lehrling nebenbei die Rolle eines Bedienten übernehmen müsse, eine Zumutung, die Carstens mit Entrüstung zurückwies. Jetzt

Abb. 761. Danneckers Nymphengruppe in den Anlagen zu Stuttgart.

nahmen die Verwandten auf seine künstlerischen Neigungen keine weitere Rücksicht und gaben ihn einem Weinhändler zu Eckernförde in die Lehre. Bis zu seinem zweiundzwanzigsten Jahre hielt Carstens hier aus; dann kaufte er sich, da er jetzt mündig war und in den Besitz eines bescheidenen Erbteils gelangte, von der übrigen Lehrzeit los und ging nach Kopenhagen. Hier wirkte vor allem die Sammlung von Gipsabgüssen antiker Statuen mächtig auf ihn ein; es durchdrang ihn beim Anblick der Göttergestalten, nach seinen eignen Worten, ein heiliges Gefühl der Anbetung, das ihn fast zu Thränen bewegte. Die Akademie besuchte er nicht, da er sich schämte, zwischen bedeutend jüngeren Leuten mit unbeholfener Hand seinen Studien obzuliegen; aber er gab sich rechtschaffene Mühe, um sich künstlerische Kenntnisse und Fertigkeiten zu erwerben, und er quälte sich ab mit den ersten Versuchen, den großen Ideen, die ihn erfüllten, Gestalt zu verleihen. Erst nach mehrjährigem Aufenthalt in Kopenhagen und nachdem der Erbprinz Friedrich von Dänemark auf ihn aufmerksam geworden war, entschloß er sich zur Teilnahme am akademischen Unterricht, in der Hoffnung, ein Reisestipendium und damit die Möglichkeit nach Rom zu gehen zu erlangen. Doch besuchte er die Akademie nur „zum Schein", der Unterricht entsprach durchaus nicht seinem Geschmack, und schließlich bereitete es ihm keinen Schmerz, als er von der Akademie ausgewiesen wurde, weil er die ihm zuerkannte silberne Medaille wegen vermeintlicher Ungerechtigkeit bei der Preisverteilung ausschlug. Sein väterliches Erbteil war aufgezehrt, aber durch Bildniszeichnungen hatte er sich einiges Geld verdient, und so beschloß er im Jahre 1783, auf eigne Faust nach Rom zu wandern, da sein Stolz ihm nicht gestattete, sich bei der Akademie um ein Reisestipendium zu bewerben, obgleich er hierzu, ungeachtet jenes Vorkommnisses, in wohlwollender Weise wieder aufgefordert worden war. Doch kam er nur bis Mantua, wo ihn die Fresken von Rafaels Schüler Giulio Romano länger fesselten als im Reiseplan lag. Er mußte umkehren und nahm den Rückweg durch die Schweiz; in Zürich machte er die Bekanntschaft Lavaters, der ihm kleine Bestellungen und hierdurch die Mittel zum Weiterreisen verschaffte. In Lübeck ließ sich Carstens nieder und verdiente sich sein Brot mit Porträtzeichnen, das ihm zwar gründlich verhaßt war, in dem er aber eine nicht unbedeutende Geschicklichkeit erlangt hatte. Daneben aber ließ er nicht ab, sich in eignen Erfindungen zu versuchen; der Anblick der Werke Giulio Romanos hatte ihm neue Anregungen gegeben; seine Stoffe wählte er aus der griechischen Dichtung und Geschichte; bisweilen behandelte er auch nordisch-ideale Gegenstände (Vorwürfe aus Ossian und der nordischen Mythe,

Hermann und Thusnelda). In Lübeck veröffentlichte er auch ein Bändchen Gedichte. Endlich fand er in dem Dichter Overbeck und dem Ratsherrn Rodde freundliche Gönner, die ihm 1788 die Mittel zu einer Reise nach Berlin gaben. Für die Berliner Ausstellung sandte er ein Ölgemälde „die vier Elemente" an den Kurator der Akademie, den Minister von Heinitz, ein, das dessen Aufmerksamkeit lebhaft erregte, obgleich das Ölmalen Carstens' schwächste Seite war. In Berlin ging es ihm längere Zeit recht schlecht, da er sich fest vorgenommen hatte, keine Porträts mehr zu zeichnen, sondern nur seinen hohen Zielen zuzustreben. Zu der Ausstellung des Jahres 1789 schickte er dann eine nicht sehr umfangreiche, aber sehr figurenreiche, braun angetuschte Federzeichnung ein, welche den Sturz der bösen Engel darstellte (jetzt im Museum zu Weimar). Carstens wählte diesen Gegenstand, wie ein Freund von ihm mitteilt, „weil er ihm Gelegenheit gab, den Reichtum seiner Phantasie und seine Kunst in der Komposition zu entfalten". Es ist ein Gewühl von etwa hundert größtenteils nackten Gestalten, die sich teils zu größeren und kleineren Gruppen zusammenballen, teils einzeln, mitunter in den kühnsten verkürzten Stellungen, in der Luft schweben (Abb. 765). Die Bestimmtheit der Zeichnung, das glühende Streben nach rücksichtsloser Wiedergabe tief empfundenen, gewaltigen Ausdrucks erregte gegenüber der weichlichen unbestimmten Formengebung und der gehaltlosen Flachheit der Erfindung, an die man gewöhnt war, ein solches Aufsehen, daß Carstens auf diese Zeichnung hin als Lehrer an der Berliner Kunstakademie angestellt wurde. Seine nunmehrigen Kollegen bewiesen ihm wenig Wohlwollen, zumal da es sie verletzte, daß bei der Anstellung von gewissen Förmlichkeiten abgesehen worden war; nur der alte Chodowiecki kam ihm mit aufrichtiger Freundschaft entgegen. Wertvoll wurde für ihn der Umgang mit dem klassisch gebildeten Architekten Joh. Christian Genelli, der ihm vielfache Belehrung zu teil werden ließ. Dieser verschaffte ihm auch den Auftrag, die Wohnung des Ministers Heinitz mit jetzt nicht mehr vorhandenen mythologischen Wandmalereien zu schmücken. Auch im königlichen Schloß führte Carstens an der Decke eines Zimmers grau in grau reliefartig gemalte Bilder aus die Tages-

Abb. 762. Ariadne auf dem Panther.
Von Dannecker. Marmorgruppe in Bethmanns Museum zu Frankfurt a. M.

Abb. 763. Danneckers Christus in der Hospitalkirche zu Stuttgart.

zeiten, die Lebensalter, Bacchusfest, Polyphem und Galathea, Orpheus und Eurydice, Parnaß). Carstens wurde dem Könige vorgestellt und erhielt 1792 ein Stipendium zu einer Reise nach Italien. In Rom fand er den Boden, wo er zur Reife gelangen zu können glaubte. In der lebenslustigen Gesellschaft der dort verweilenden deutschen Maler aber fühlte er sich nicht heimisch, und die Gedankenleere ihrer Arbeiten ekelte ihn an. Im Anblick der Werke des Altertums und der an diesen gebildeten großen Meister der italienischen Renaissance suchte er sich in seinen Empfindungen immer mehr zu vertiefen und zugleich zu immer größerer Schönheit in der Formengebung durchzudringen. Im Jahre 1795 zur Rückkehr nach Berlin gemahnt, zog er es vor, sein Verhältnis zur dortigen Akademie ganz zu lösen und in Rom aus eignen Mitteln seinen Unterhalt zu suchen. Der heilge Ernst, mit dem er seine künstlerische Aufgabe ansah, spricht sich in den stolzen Worten seines Briefes an den Minister von Heinitz aus: er gehöre nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit an, schreibt er, und es sei ihm nie in den Sinn gekommen, sich zum Leibeignen der Berliner Akademie zu verdingen. „Ich kann mich nur hier," fährt er fort, „unter den besten Kunstwerken der Welt ausbilden und werde nach meinen Kräften fortfahren, mich mit meinen Arbeiten vor der Welt zu rechtfertigen. Lasse ich doch alle dortigen Vorteile fahren, und ziehe ihnen die Armut, eine ungewisse Zukunft und vielleicht ein kränkliches hülfloses Alter, bei meinem schon jetzt schwächlichen Körper, vor, um meine Pflicht und meinen Beruf zu erfüllen." — Er stellte jetzt seine Arbeiten — nur Zeichnungen, zum Teil mit leichter Farbenangabe in Aquarell — in seiner Werkstatt aus, und fand bald Bewunderer und Käufer; es scharte sich auch eine Zahl strebsamer jüngerer Künstler um ihn. Aber nur kurze Zeit der Thätigkeit war ihm noch vergönnt. Die Schwindsucht machte seinem Leben ein Ende, nachdem er eben eine seiner ansprechendsten Zeichnungen, „Das goldene Zeitalter", vollendet hatte. Ein schmuckloser Stein bezeichnet seine letzte Ruhestätte bei der Pyramide des Cestius.

Die größte Sammlung Carstensscher Zeichnungen befindet sich, auf Goethes Veranlassung angekauft, im Museum zu Weimar, darunter die besonders berühmten

Abb. 764. Asmus Jakob Carstens.
Nach der Zeichnung seines Freundes C. L. Fernow.

Blätter „Homer, den Griechen seine Gesänge vortragend", „Die Einschiffung des Megapenthes am Strom der Unterwelt", „Ganymedes", „Ödipus und Theseus", „Die Geburt des Lichts", „Die Parzen", „Die Nacht mit ihren Kindern"; die beiden letzteren gehören zu seinen tiefsten und formvollendetsten Schöpfungen (Abb. 766 u. 767). Auch den Original-Gipsabguß einer Parze, die Carstens als Vorübung für die Zeichnung in Thon modelliert hatte, besitzt das Weimarer Museum. Die Berliner Nationalgalerie bewahrt drei Kompositionen, welche Carstens 1795 an die Berliner Akademie einsandte: eine mit Deckfarben auf Leinwand gemalte Darstellung der „Überfahrt des Megapenthes" und zwei vorzüglich ausdrucksvolle Blätter, „Priamus vor Achill" und „Die Griechenfürsten im Zelte des Achill" (Abb. 768); außerdem eine Tuschzeichnung der Schlacht bei Roßbach (1791 in Berlin ausgeführt), die freilich ebenso wie eine Darstellung der Hexenküche aus Goethes Faust in der Goethesammlung zu Weimar und eine Ermordungsscene in Renaissancekostüm im dortigen Museum, nur die Unfähigkeit Carstens', sich in andern als idealen Formen zu bewegen, darthut. Aber auch seine Kompositionen aus der Idealwelt oder aus der ideal aufgefaßten Geschichte des Altertums muten uns heutzutage gar fremdartig an; für den „großen Stil" derselben, den man wie eine Offenbarung, wie die Grundlage eines ganz neuen Kunstzeitalters begrüßte, ist uns das Verständnis fast schon wieder abhanden gekommen. Wir sehen statt der zopfigen Unnatur nur eine klassizistische Unnatur; die schwerfällige Wuchtigkeit, der gewaltsame Ernst der Carstensschen Gestalten erscheint uns ebenso gemacht und unwahr wie das flatterige Theaterwesen der Zopffiguren. Wir empfangen den Eindruck eines unreifen Talents, das von den Vorgängen und Zuständen der menschlichen Seele mehr eine selbstgeschaffene Vorstellung als eine wirkliche Kenntnis hat, das zudem auch über die Grenzen der Darstellbarkeit, über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit, dunkle Empfindungen in Formen auszusprechen, noch nicht im klaren ist. Aber wir müssen Carstens vom geschichtlichen Standpunkt aus betrachten, um ihm gerecht zu werden. Die zunächst vorhergegangene Kunst trug, soweit sie sich mit höheren Dingen beschäftigte, in so ausgesprochener Weise das

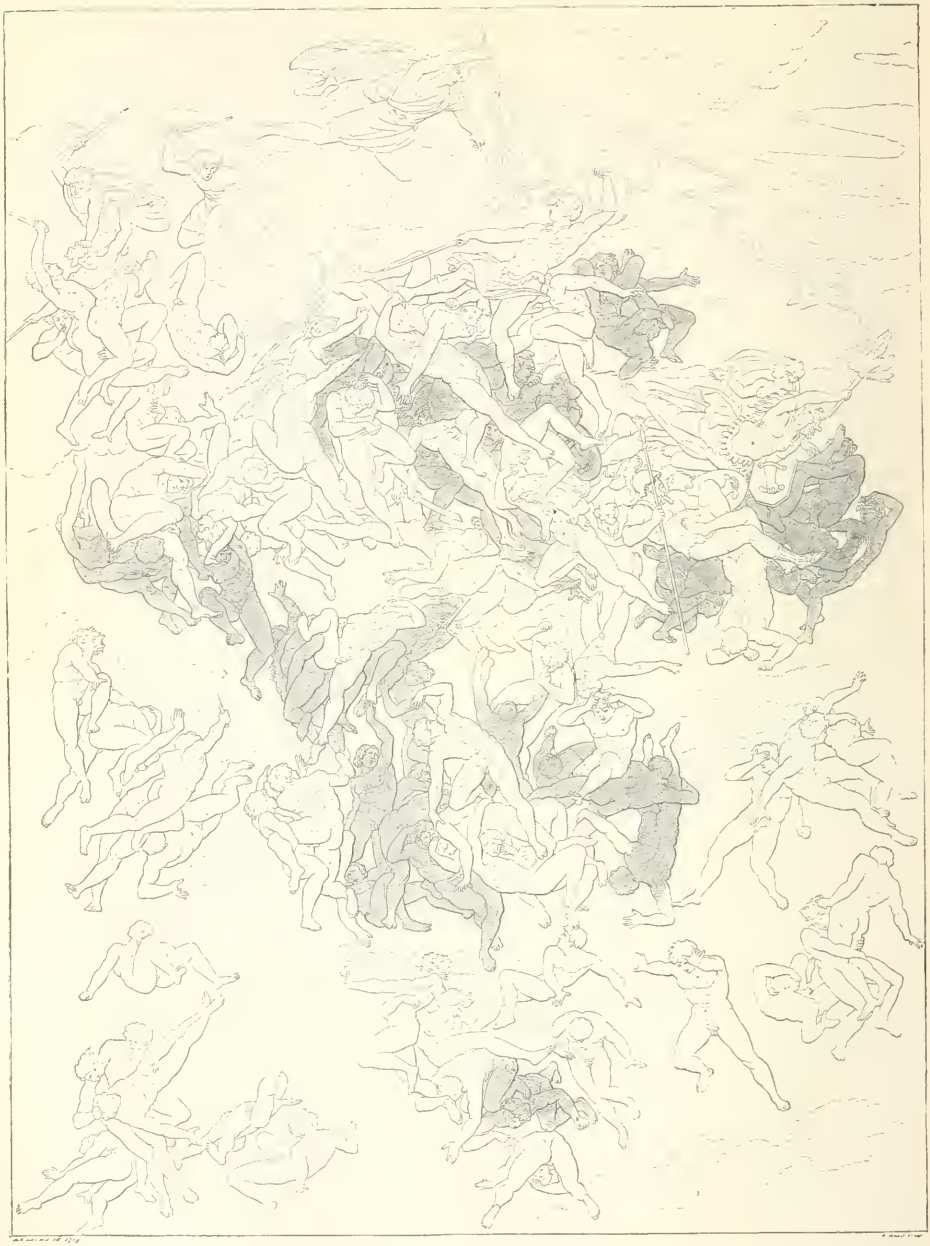


Abb. 765. Der Engelsturz.

Von Asmus Jakob Carstens. Nach dem Umrißstich von W. Müller, Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

Abb. 766. Asmus Jakob Carstens: Die Parzen.
Handzeichnung im Museum zu Weimar.

Gepräge abgelebter Greisenhaftigkeit, daß im Gegensatze hierzu jene Unreife, die doch Jugendlichkeit war, von den Besten der Zeit als eine neue zukunftverheißende Erscheinung wahrgenommen und als solche gefeiert werden mußte. Eine Wesenseigentümlichkeit der Zopfkunst ist die Mühelosigkeit; man sieht es bei ihren Bildern — bei denjenigen des Mengs nicht am wenigsten — sozusagen jedem Pinselstrich an, in welcher Fülle von lächelnder Selbstgefälligkeit die Maler, des Beifalls sicher, geschwelgt haben; geistiger Anstrengung bedurften sie bei ihren zusammengerechneten und mit einem über allen Zweifel erhabenen Handwerksgeschick vorgetragenen Arbeiten nicht. Für Carstens aber war die Kunst etwas unendlich Ernstes und Erhabenes; er schuf in heiliger Begeisterung und opferte sein ganzes Sein seinen Werken; er rang mit sich selbst und quälte sich, er wollte mehr als Beifall finden, er wollte sich selbst in seinen aufs höchste gestellten künstlerischen Anforderungen zufrieden stellen. Darum war er ein wirklicher Künstler. Daß freilich das Können hinter dem Wollen zurückblieb, daß er nicht erreichte, was er erstrebte, dessen war sich Carstens selbst bewußt. Er betrachtete sich als einen Vorläufer, der einer neuen Kunst den Weg bahnte, und schied von der Welt mit der Hoffnung, daß andre sein Werk vollenden

Abb. 767. Carstens: Die Nacht mit ihren Kindern.
(Im Vordergrund links die Nemesis, im Hintergrund die drei Parzen und die verschleierte Zukunft (?).)
Handzeichnung im Museum zu Weimar.

würden; auf dem Sterbebette sprach er zu seinen nächsten Freunden und aufrichtigsten Verehrern, dem Bildhauer Thorwaldsen und dem Maler Koch: „Werdet ihr, was ihr werden könnt, so habe ich nicht umsonst gelebt; werdet ihr nichts, oder Manieristen, so liege ich als Narr in der Erde."

Der Däne Thorwaldsen, der schon als jüngerer Mitschüler des Carstens an der Akademie zu Kopenhagen sich an dessen Kompositionen begeistert hatte, und dessen Bedeutung zum großen Teil auf den von Carstens empfangenen Anregungen und Einwirkungen beruht, hat allerdings das Höchste erreicht, was der Klassizismus, als eine auf der Nachempfindung einer fremden Kunst beruhende Kunstrichtung zu erreichen überhaupt im stande war. Die Werke Kochs, der die klassizistische Stilstrenge in die Landschaft übertrug, stehen uns heute viel ferner als die schönen Gestalten Thorwaldsens; aber sie sind aus demselben Geiste hervorgegangen.

Joseph Anton Koch (geboren am 27. Juli 1768 zu Obergiebeln bei Elbigenalp in Tirol) konnte sich in seiner Jugend ebensowenig wie Carstens mit dem akademischen Unterrichtswesen vertragen. In der großartigen Gebirgs-

Abb. 768. Carstens: Die Griechenfürsten im Zelt des Achill.
Handzeichnung in der Berliner Nationalgalerie.

welt seiner Heimat war die Neigung zur Kunst in ihm erwacht, während er das Vieh hütete; der Augsburger Weihbischof v. Umbgelder war auf seine Zeichnungen aufmerksam geworden und hatte seine Ausbildung übernommen, indem er ihn zuerst ins Seminar zu Dillingen, dann zu einem Augsburger Bildhauer in die Lehre und zuletzt (1785) auf die Karlsschule zu Stuttgart schickte; 1791 aber entlief Koch dem „geschnürgelten Olymp", wie er die Karlsschule nannte, wandte sich zunächst nach Straßburg, wo ihm indessen das wüste Revolutionstreiben bald den Aufenthalt verleidete, darauf nach Basel, machte zwei Jahre lang in der Schweiz Naturstudien, wanderte 1795 nach Neapel und setzte sich dann in Rom fest, wo der Umgang mit Carstens für ihn entscheidend wurde. Er schloß sich voll und ganz der Richtung auf gemütvolle Vertiefung und poetischen Gehalt der Kunstschöpfung an. Aber während Carstens seine Figuren meistens mehr oder weniger reliefartig anordnete und sich in der Regel mit einer bloßen Andeutung der Örtlichkeit begnügte, schuf Koch den landschaftlichen Raum für die Idealgestalten. Der manieristischen Nachahmung der Niederländer in der Landschaftsmalerei trat er feindlich entgegen und suchte einen neuen, eignen Weg. Er bestrebte sich, durch strenge Zeichnung und durch Hervorsuchen und Betonen des gemeingültigen Schönen gegenüber dem Zufälligen die Landschaft mit den klassischen Figuren, durch die er sie zu bevölkern liebte, in völlige Übereinstimmung zu bringen. So wurde er der Neubegründer der sogenannten

historischen Landschaftsmalerei, die schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Italien und Frankreich geblüht hatte, dann aber durch das Übergewicht der niederländischen realistischen Landschaftsmalerei gänzlich verdrängt worden war. Koch führte seine stilvollen Landschaften häufiger in Zeichnung (Abb. 769), Wasserfarben oder Radierung (Abb. 770) als in Ölmalerei aus. In Rom, wo er von 1795 bis 1812 verblieb, zeichnete er zu 24 Carstensschen Kompositionen aus der Argonautensage die landschaftlichen Hintergründe und veröffentlichte diese Blätter dann in Radierungen. An größeren Folgen zeichnete er ferner 36 Blätter zu Ossian und 14 zu Dante (Abb. 771 u. 772). Einen Stoff aus der zeitgenössischen Geschichte behandelte er 1797 in dem „Schwur der Republikaner bei Millesimo". Ein größeres, in Wasserfarben ausgeführtes Bild aus dieser Zeit ist das hochpoetische „Opfer Noahs" in der Neuen Pinakothek zu München. Von 1812 bis 1815 lebte er in Wien, wo er eine Anzahl bedeutender Werke schuf. 1817 kehrte er nach Rom zurück; hier malte er jetzt unter anderm (1824 und in den folgenden Jahren) Freskobilder aus Dantes Göttlicher Komödie in der Villa Massimo. Die letzten Jahre seines Lebens waren durch Not und Sorge verbittert; erst kurz vor seinem Tode (im Januar 1839) verschaffte ihm ein vom Wiener Hofe ausgeworfenes Jahrgehalt einige Erleichterung. — Koch war ein vielseitig gebildeter Mann, der auch die Feder gewandt zu handhaben wußte zu geistreicher Verfechtung seiner idealen Ziele und zu scharfer Abwehr falscher Kritik. Durch seine Werke und mehr noch durch sein unentwegtes Streben nach den höchsten Kunstidealen hat er auf das jüngere Geschlecht der deutschen Künstler in Rom einen nicht zu unterschätzenden Einfluß ausgeübt. — Wohl das bedeutendste unter seinen Ölgemälden finden wir im Städelschen Institut zu Frankfurt in einem „Raub des Hylas" (Abb. 773); ebenbürtig reiht sich demselben eine „Landschaft nach dem Gewitter" im Museum zu Stuttgart an. Am besten lernen wir den Meister schätzen bei der Betrachtung seiner in der Wiener Kunstakademie aufbewahrten Handzeichnungen.

Neben Koch war Eberhard Wächter, (geboren zu Balingen in Württemberg am 29. Februar 1762) ein unmittelbarer Erbe der Carstensschen Bestrebungen. Auch dieser war aus der Karlsschule zu Stuttgart hervorgegangen, wo er anfangs die Rechts- und Verwaltungswissenschaften, seit 1778 aber die Malerei studiert hatte. Er verließ die Akademie nach drei Jahren und begab sich nach Paris, wo der Hauptmeister des französischen Klassizismus, Jacques Louis David, sein Lehrer wurde. Durch die Revolution aus Paris verscheucht, ging er nach Rom und erkannte hier, daß die Grundsätze, von denen David ausging, in viel reinerer und geistigerer Gestalt in Carstens lebten. In strengem formenschönem Ausdruck tiefster Empfindungen suchte auch er jetzt das Ziel seiner Kunst. Er blieb bis zum Tode Carstens' in Rom, dann ging er nach Wien und 1809 nach Stuttgart. Hier starb er nach langjähriger ehrenvoller Thätigkeit am 14. August 1852. — Wie Koch wendete sich Wächter neben dem Stoffgebiet des klassischen Altertums dem von Carstens ganz unbeachtet gelassenen biblischen Gebiet zu. Sein großartigstes Gemälde, das sich, nebst einigen Bildern

Abb. 769. Ideale Landschaft mit bachischer Staffage.
Handzeichnung von J. A. Koch in der Sammlung der Kunstakademie zu Wien.

Abb. 770. Vigna del Belvedere d'Olevano.
Radierung von J. A. Koch.

sinnbildlich mythologischen Inhalts, im Museum zu Stuttgart befindet, stellt den Hiob dar, wie er, in finstern Schmerz versunken, am Boden sitzt, neben ihm seine drei Freunde, die durch beredtes Schweigen die Größe dieses Schmerzes ehren (Abb. 774).

Zu den Nachfolgern des Carstens gehört auch, obgleich er nicht persönlich mit ihm in Berührung kam, der Stuttgarter Gottlieb Schick (geboren den 15. August 1779). Anfangs lediglich auf Selbstunterricht angewiesen, später von Hetsch, einem an der Karlsschule angestellten kalten Klassizisten der Davidschen Schule, mehr aber durch den Einfluß Danneckers ausgebildet, ging Schick im Jahre 1798 nach Paris, um den Unterricht Davids selbst zu genießen. Hier malte er ein großes Ölbild „Eva, die ihr Bild in einem Bache sieht"; das jetzt im Kölner Museum befindliche Gemälde ist matt und grau in der Farbe, aber sonst ein ansprechendes, ernsthaft durchgearbeitetes Werk. 1802 kehrte er nach Stuttgart zurück, um sich nach kurzem Aufenthalt, vom Herzog und dem Buchhändler Cotta unterstützt, nach Rom zu begeben. Die theatralische Art und Weise Davids hatte dem gemütvollen Schwaben nicht zugesagt, um so lebhafter nahm er die ihm von Koch vermittelte Carstenssche Richtung auf. Sein erstes umfangreicheres Gemälde „David vor Saul" rief durch die Tiefe des Ausdrucks allgemeine Bewunderung hervor, ebenso das nächste, „Noahs Dankopfer". Das

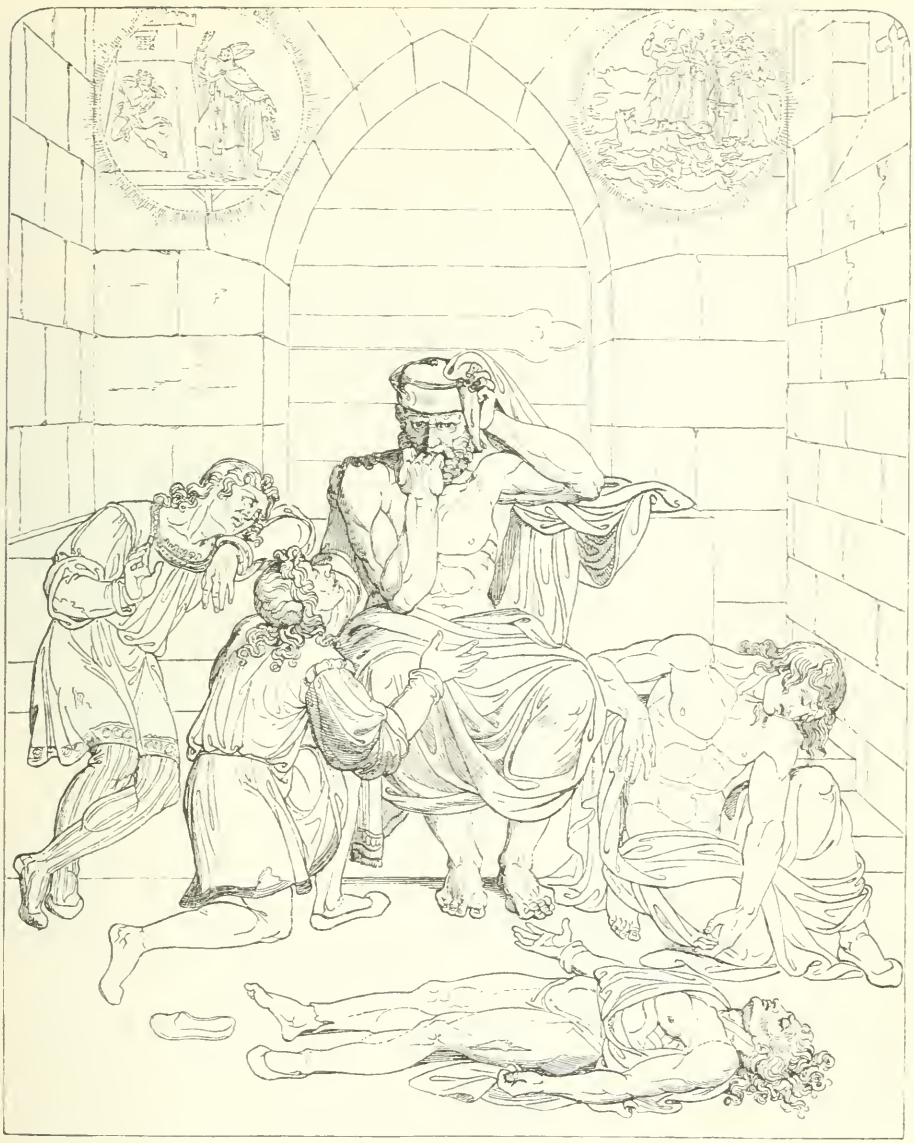


Abb. 771. Ugolino und seine Söhne im Gefängnis dem Hungertode geweiht.
Handzeichnung von J. A. Koch in der Sammlung der Kunstakademie zu Wien.

größte Aufsehen aber erregte die poetisch gedachte Darstellung des „Apollo unter den Hirten“ (Abb. 775); als dieses Gemälde im Jahre 1809 auf dem Kapitol ausgestellt war, überreichte eine Abgesandtschaft italienischer und französischer

Abb. 772. Dante und Virgil (I. Gesang der Göttlichen Komödie).
Radierung von Jos. Anton Koch.

Künstler dem deutschen Maler den Siegeskranz. Neben diesen großen Bildern, die sich jetzt alle drei im Museum zu Stuttgart befinden, malte Schick eine Anzahl tüchtiger Bildnisse; auch in Landschaften versuchte er sich. 1811 kehrte er in die Heimat zurück, wo schon am 11. April 1812 ein Herzleiden seinem hoffnungsvollen jungen Leben ein Ende machte.

Carstens war entschieden der bedeutendste Vertreter einer Sturm- und Drangperiode, in der die neudeutsche Kunst geboren wurde. Sein gewaltsamer Klassizismus war der kräftigste Grundbestandteil der Umgestaltung. Daneben aber trat viel weniger geräuschvoll, doch darum nicht weniger bedeutungsvoll, ein andrer Wesensbestandteil der neuen Kunst in die Erscheinung: der deutsch-patriotische Zug, verbunden mit einer Würdigung der seit fast drei Jahrhunderten gründlich mißachteten mittelalterlichen Kunst. Der Vertreter dieser Richtung ist Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (geboren zu Haina am 15. Februar 1741, gestorben zu Eutin am 26. Juli 1829).

Wilhelm Tischbein war durchaus kein himmelstürmerisches Genie, aber ein bescheidenes und achtbares Talent; die liebenswürdigste Anspruchslosigkeit spricht aus seinem mutmaßlichen

Abb. 773. Raub des Hylas.

Gemälde von Joh. Anton Koch. Im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.

Selbstbildnis im Museum zu Weimar und ebenso aus den von ihm hinterlassenen Nachrichten aus seinem Leben. Wie Carstens erkannte auch Tischbein die Unzulänglichkeit des akademischen Unterrichtswesens; aber während jener von schulmäßigem Unterricht überhaupt nichts wissen wollte, bemühte er sich nach Kräften, denselben zu verbessern. Er hing noch durch viele Fäden mit der alten Schule zusammen. Den ersten Kunstunterricht erhielt er zu Hamburg durch einen Oheim Johann Jakob Tischbein. Durch Kopieren alter Bilder bildete er sich dann selbst weiter und erwarb sich nebenher eine bedeutende Übung im Schnellmalen von Bildnissen. Von 1772 bis 1773 studierte er in Holland eingehend die alten niederländischen Meister und begab sich darauf nach Kassel, wo sein Bruder Johann Heinrich Galerie-Inspektor war und sein Oheim gleichen Namens, der mehrerwähnte Hofmaler, auf der Höhe des Ruhmes stand. Durch die Landgräfin Philippine wurde er nach Berlin empfohlen und malte hier in dem einen Jahre 1779 sechsundfünfzig Bildnisse, darunter mehrere umfangreiche Familiengruppen; ein Bildnis der Gemahlin Friedrichs des Großen vollendete er, die treffliche Handfertigkeit seines gefeierten Oheims noch überbietend, in nur dreiviertelstündiger Sitzung. Im Herbst desselben Jahres ging er als erster Pensionär der vor kurzem gegründeten Kasseler Akademie nach Italien. In Rom besuchte er eine von dem Bildhauer Trippel eingerichtete Privatakademie und studierte vorzugsweise die Antiken, besonders auch geschnittene Steine, und den Rafael; so kam er in eine klassizistische Richtung, ohne es indessen zu nennenswerten eignen Schöpfungen zu bringen. 1781 trat er die Heimreise über die Schweiz an. In Zürich machte er die Bekanntschaft von Lavater und Bodmer, und von diesen wurde er in seiner schon vorhandenen Neigung, der Nation die Thaten edler und großer deutscher Männer im Bilde vorzuführen, lebhaft bestärkt; er verfertigte in Zürich mehrere Entwürfe aus der schweizer und der deutschen

Abb. 774. Hiob und seine Freunde.

Gemälde von E. Wächter in der Gemäldegalerie zu Stuttgart.

Geschichte, unter anderm einen „Götz von Berlichingen, wie er den Weislingen gefangen hat", und einen „Konradin von Schwaben". Ehe er die Weiterreise antrat, erhielt er die Nachricht, daß Goethe ihm beim Herzog von Gotha auf Grund einiger in Kassel ausgestellten Studienköpfe und Bildnisse ein Stipendium zu nochmaligem Aufenthalt in Rom ausgewirkt habe.

Abb. 775. Apollo unter den Hirten.
Gemälde von Gottlieb Schick in der Gemäldegalerie zu Stuttgart.

Daraufhin kehrte er um und traf im Anfange des Jahres 1783 wieder in Rom ein. Hier führte er den „Konradin von Schwaben" in lebensgroßen Figuren für den Herzog von Gotha aus. Neben Entwürfen aus Homer und aus der römischen Geschichte verfertigte er auch ein Komposition „Wie Doktor Luther mit seinen Gegnern disputiert".

Denkwürdig ist eine Stelle in Tischbeins biographischen Aufzeichnungen, in welcher er die Wahl vaterländischer Stoffe in unmittelbaren Zusammenhang bringt mit dem Eindruck, den die vorraffaelischen Kunstwerke auf ihn machten. Er erzählt, daß er anfänglich, „im noch ungebildeten Zustande des Gefühls und der Kraft", sich am liebsten mit leidenschaftlichen, stark bewegten Darstellungen beschäftigt habe, daß er aber später immer mehr gemerkt habe, daß ihn „das zarte, stillgemütliche Schöne allgewaltig anzog und bleibendes Wohlgefallen zurückließ. Wie viel mehr," fährt er fort, „wurde dies durch das Anschauen der alten Heiligenbilder aus der Zeit der Wiederauflebung der Kunst in Italien geweckt und gestärkt! In diesen Bildern, deren man noch so viele in den alten Kirchen Italiens findet, und die in mancher Hinsicht mit den altdeutschen Bildern in Verbindung stehen, gewahrt man das echte, stille, gemütliche Leben edler Wesen ohne kräftige Bewegung und ohne malerischen Prunk; und deshalb ließ ich mir's besonders angelegen sein, solche fleißig zu studieren. Da mich aber dabei immer der Wunsch beseelte, Bilder zu fertigen, die meine guten Landsleute interessieren könnten, so suchte ich mir Gegenstände aus der deutschen Geschichte." — So gewahren wir bei W. Tischbein die ersten Spuren des in der Folgezeit für die Ausbildung der neudeutschen Kunst so hochbedeutsamen Einflusses der gleichsam neuentdeckten Kunst des Mittelalters.

Im Februar 1787 reiste Tischbein mit Goethe nach Neapel. Bald darauf siedelte er ganz nach Neapel über und übernahm 1789 die Leitung und Neueinrichtung der dortigen Akademie. Der Anblick der pompejanischen Malereien und der gerade in jener Zeit zahlreich gefundenen bemalten Vasen führte ihn wieder ganz dem Altertum und einer strengeren klassizistischen Richtung zu. Ein nicht zu unterschätzendes Verdienst für die Verbreitung der Kenntnis antiker Kunst erwarb er sich durch die Herausgabe griechischer und italischer Vasenbilder in radierten Umrißzeichnungen. Zuerst (1791—95) erschien in solcher Gestalt die Vasensammlung des Lord Hamilton; mit diesem großen Kunstliebhaber war er sehr befreundet, und dessen vielgefeierte Gattin pflegte ihm den Gesichtsausdruck der auf seinen Gemälden vorkommenden Personen vorzumachen. Ein zweites Werk sollte einen vollständigen Homer in Bildern, getreu nach antiken Originaldarstellungen, enthalten; doch konnte Tischbein dieses Werk nicht in Neapel zu Ende führen, und auch später blieb dasselbe unvollendet. Die Eroberung Neapels durch die Franzosen im Jahre 1799, die ihn selbst mehrmals in Lebensgefahr brachte, zwang ihn zum Verlassen dieser Stadt. Er lebte danach in Kassel, in Hamburg und seit 1808, von Herzog Peter von Oldenburg besoldet, in Eutin. Die meisten seiner späteren Gemälde, die überwiegend dem Homer entnommen sind, befinden sich im Schloß zu Oldenburg. Unter seinen Radierungen ist eine Anzahl von Studien über menschliche und tierische Physiognomie bemerkenswert, die hauptsächlich als Unterrichtsmittel dienen sollten.

Im Museum zu Gotha finden wir W. Tischbeins große Erstlingsschöpfung, „Konradin von Schwaben", nicht sein bestes, aber sein kunstgeschichtlich bedeutsamstes Bild. Wir sehen den blondlockigen Hohenstaufen, wie er mit seinem Freunde Friedrich von Österreich beim Schachspiel sitzt, während beiden das Todesurteil verkündigt wird. Alles Pathetische ist vermieden, das ganze Gewicht ist auf Vertiefung des Ausdrucks gelegt, der sich in natürlicher Einfachheit und nicht etwa in theatralischen Übertreibungen geben soll (Abb. 776). Dem heutigen Beschauer gegenüber wirkt das Bild insofern ähnlich wie die Carstensschen Zeichnungen, als es zunächst den Eindruck der Unreife macht. Die ganze kindliche Art des Machwerks, die Ausdrücklichkeit des Ausdrucks selbst, besonders in dem Heldenknabenantlitz Konradins, gemahnen mit großer Lebhaftigkeit und ganz unwillkürlich, ebenso wie die durchgrübelten Kompositionen des Carstens,

Abb. 776. W. Tischbein: Konradin von Hohenstaufen.
Ölgemälde im herzoglichen Museum zu Gotha.

an die begeisterten Erstlingsversuche angehender Kunstjünger, die bei sehr beschränktem Können ein schrankenloses Wollen besitzen und noch nicht gelernt haben das Maß ihrer Kräfte zu schätzen; dadurch werden wir zu einem Lächeln, aber auch zum Wohlwollen genötigt. Worin die geschichtliche Bedeutung des Tischbeinschen Bildes, außer in der Wahl des vaterländischen Gegenstandes, liegt, wodurch dasselbe zur Zeit seines Entstehens das größte Aufsehen erregte, das erfahren wir am deutlichsten aus den Äußerungen des damals gerade in Rom anwesenden Jacques Louis David und seiner Schüler, die das Bild höchlich bewunderten und lobten, weil „man in den Gesichtern der Figuren sähe, was sie in der Seele fühlten". Das war damals neu, und Wilhelm Tischbein war einer der ersten, die dieses Wesenserfordernis der Kunst wiederfanden. Tiefe der Empfindung kann man auch seinen späteren, übrigens reizlos klassizistischen Bildern antiken Inhalts nicht absprechen. Jedenfalls haben wir kein Recht, wenn wir Carstens bewundern wollen, Wilhelm Tischbein neben ihm zu vergessen.

Goethes Freund Heinrich Meyer, dessen Anschauungen über Kunst bekanntlich auch diejenigen von Goethe selber waren, und der wenig geneigt war, etwas nicht streng Klassizistisches anzuerkennen, schrieb noch im Jahre 1817 über Tischbeins Konradin: „Als Kunstwerk betrachtet gelang dieses Gemälde sehr wohl, ja, man kann solches zu den besten in unsern Tagen entstandenen Bildern zählen."

Was uns bei der Betrachtung der Werke aller dieser Maler ganz besonders auffällt, ist der Mangel jeglichen Farbenreizes. Die Zopfmaler, zumal diejenigen der späteren Zeit, wußten mit der Farbe vortrefflich umzugehen; die Werke des Mengs sowohl wie diejenigen eines Dietrich, Zick, Knoller, Rode, des älteren Tischbein, besitzen unbestreitbar Vorzüge in Bezug auf Farbenstimmung und Farbenwirkung, ganz abgesehen von den in dieser Hinsicht zum Teil wirklich vortrefflichen Bildnissen von Graff und von Wilhelm Tischbeins Vetter Friedrich Tischbein. Die Neuerer aber sahen in dem „malerischem Prunk" einen Wesensbestandteil der Kunstrichtung, welche sie bekämpften. Sie verzichteten auf dieses ihnen untergeordnet scheinende Wirkungsmittel; sie glaubten, daß die Aufgabe der Kunst erfüllt sei, wenn ein „wie auf die Spitze eines Haars gesetzter Contour" die Gedanken der Künstler ausdrückte und zugleich den Gesetzen der Schönheit entspräche; alles Weitere galt ihnen nicht mehr als Kunst, sondern als handwerkliche Zuthat. Und gerade weil sie von der Kunst und ihrer erhabenen Bedeutung eine so unendlich viel höhere Meinung hegten als ihre Vorgänger, schätzten sie das Handwerk gering; sie vernachlässigten die Technik des Malens, weil sie die innerliche Gestaltung als das allein Wesentliche, die Ausführung als etwas Nebensächliches betrachteten. Infolgedessen malten sie denn auch alle mehr oder weniger schlecht, eben weil sie auf das Machwerk so wenig Wert legten. Ganz gewiß hatte der schulmäßige akademische Unterricht, wie er bis dahin betrieben wurde, seine großen Nachteile, indem er alles auf Regeln zurückführte; aber in Bezug auf die handwerkliche Seite der Kunst hatten die Regeln ihre große Bedeutung: die Schüler lernten Pinsel und Palette ganz meisterhaft handhaben. Die Neuerer aber warfen in ihrem Kampfe gegen die akademische Geistlosigkeit auch die gediegene akademische Handwerkslehre über Bord. Sie schnitten zugleich mit dem Zopf den Faden der technischen Überlieferung ab, der sich von der Renaissancezeit in niemals ganz unterbrochenem Zusammenhange hinübergesponnen hatte. Das ist die Kehrseite der Kunstrevolution, und heute noch sind die Nachteile des Verlustes der bis dahin gepflegten sicheren handwerklichen Grundlage noch nicht ganz verwunden, und eine unverhältnismäßig große Menge künstlerischer Kraft wird im Kampfe mit technischen Schwierigkeiten abgenutzt.

Wir können es allenfalls begreiflich finden, daß die Maler jener Zeit an die Möglichkeit glaubten, auch ohne gewandte Handwerksgeschicklichkeit ihren Gedanken und Empfindungen überzeugenden Ausdruck zu verleihen. Unfaßlich aber erscheint es uns heutzutage, wie sie sich der Einsicht so gänzlich verschließen konnten, daß die Farbe ebensogut wie die Linie ein Mittel zur Erregung des Schönheitsgefühls ist, daß die Farbe ihre eigne Poesie besitzt und künstlerischen Empfindungen zum Ausdruck dienen kann, daß daher unter Umständen durch sie allein schon ein Werk eine künstlerische Bedeutung erhalten kann. Aber die ganze klassizistische Richtung war eben unmalerisch. Die Baukunst verzichtete auf malerische Reize, nicht nur indem sie den Schmuck auf das äußerste einschränkte, sondern auch dadurch selbst, daß sie die griechischen Bauformen, die auf jenen heiteren Himmel berechnet sind, der mit seinem scharfen Sonnenlicht

überall malerische Wirkungen hervorruft und die feinsten Gliederungen durch tiefe Schatten lebendig zur Geltung bringt, in den „graulichen Tag“ des Nordens verpflanzte, abgesehen davon, daß sie diese Formen selbst noch in etwa abzuschwächen pflegte und von der einstigen Mitwirkung der Bemalung in der griechischen Architektur nichts wußte. Die Bildhauerkunst verwarf mit den Übertreibungen und Unwahrheiten der Zopfkunst nicht nur — was man ja möglicherweise als berechtigt ansehen kann — die wie Gemälde gedachten und wie grau in grau ausgeführte Gemälde wirkenden perspektivisch vertieften Reliefbilder, sondern auch die kräftig wirkungsvolle Behandlung der Gewänder und die malerische Weichheit in der Behandlung der Haut. So dachten denn auch die Maler nicht mehr malerisch, sondern nur plastisch, und der Verzicht auf malerische (Hell- und Dunkel-)Wirkung zog den Verzicht auf Farbenwirkung fast von selbst nach sich, zumal in einer Zeit, die bei farbiger Raumausschmückung — von vereinzelten farbenfreudigeren Ausnahmen, die an der Rokokostimmung festhielten, abgesehen — außer Weiß und Gold fast nur noch die verschiedenen graulichen Schattierungen anerkannte, welche die antiken Ruinen zeigten. Man kann fast sagen, daß damals die Überzeugung von der vermeintlichen Farblosigkeit der Antike so eindringlich wirkte, daß gewissermaßen auch in der Malerei die Farbe nur als ein notwendiges Übel angesehen wurde.

Doch ist es nicht der Mangel an Farbe und an malerischer Wirkung allein, was uns bei der Betrachtung der Werke der klassizistischen Maler so kalt berührt. Es ist eine Thatsache, die leichter festzustellen als zu erklären ist, daß, wenn wir die ganze Geschichte der deutschen Malerei von den ersten selbständig schöpferischen Regungen in der romanischen Zeit bis zu den letzten, mattesten Ausläufern der Renaissancekunst durchgehen, wir kaum einer Zeit begegnen, deren Bildern unser heutiges Gefühl mit einer so ratlosen Gleichgültigkeit gegenüber steht, wie denjenigen aus der Anfangszeit der modernen Malerei. Um so mehr sind wir verpflichtet uns auf den Standpunkt der geschichtlichen Betrachtung zu stellen, um nicht ungerecht zu sein gegen diese Zeit. Die innerlichen Vorzüge gegenüber der Hohlheit der zunächst vorhergegangenen Kunstrichtung sind gewichtig genug; schon die ernstere Auffassung von dem Wesen der Kunst, die Überzeugung, daß die Kunst über dem Künstler stehe, daß dieser um ihretwillen, nicht sie um seinetwillen da sei, würde an sich als ein unermeßlicher Fortschritt anzuerkennen sein, selbst wenn keine so bedeutenden Ergebnisse zu verzeichnen wären, wie es denn doch thatsächlich der Fall ist. Ferner dürfen wir nicht vergessen, daß die Zeit im ganzen ein sehr geringes Kunstbedürfnis besaß, daß die Kunst gleichsam in der Luft schwebte, während sie vordem auf einem gar sicheren Boden stand, indem sie dem Schönheitsgefühl des Volkes oder doch — in späterer Zeit, wo sie nur den Großen diente — eines Teiles desselben den vollkommensten Ausdruck verlieh. Jetzt mußten die Künstler die Grundlage ihres Schaffens nicht in den allgemeinen, sondern in persönlichen Anschauungen suchen; man hätte zur Not der Kunst ganz entbehren können; nur die „Liebhaber“ und „Kenner“ verlangten nach ihr. Und auch diese waren doch Kinder ihrer Zeit, sie empfanden

im Grunde auch nur ein geringes Kunstbedürfnis und waren daher sehr geneigt, anstatt mit einem schönheitsempfänglichen Herzen mit dem Seziermesser der Kritik vor ein Kunstwerk hinzutreten. Das mußte dann freilich wieder auf die Kunst zurückwirken, indem die geringeren Talente dazu gedrängt wurden, mehr auf das Vermeiden von sichtbaren Fehlern zu achten, als sich dem Schaffen aus dem vollen Herzen rückhaltlos hinzugeben; so gerieten diese wieder in ein kühl klügelndes Wesen hinein, das um kein Haar besser war, als die wenigstens genial angehauchte Oberflächlichkeit derjenigen Kunst, auf die man als einen überwundenen Standpunkt geringschätzig herabblickte. Goethe klagt in seiner der Kunst gewidmeten Zeitschrift „Propyläen" (1798—1800) darüber, daß die Mächtigen die der Kunstpflege gewidmeten Mittel nicht zweckmäßig verwendeten, daß die Liebe zur echten Kunst so selten geworden sei und daß manche Talente infolgedessen ungenützt, verborgen dahin welkten. Bekanntlich gab sich Goethe im Verein mit seinen Weimarer Genossen viele Mühe, die Kunst zu fördern und durch dieselbe den allgemeinen Geschmack zu verbessern. Aus den in den „Propyläen" erlassenen Preisausschreibungen und aus den Beurteilungen der eingegangenen Werke erfahren wir, was die Besten der Zeit von der Kunst verlangten, und worin sie die Fortschritte gegenüber der jüngsten Vergangenheit suchten. So heißt es in dem ersten Preisausschreiben: „Es wird als das höchste entscheidendste Verdienst angerechnet werden, wenn die Auflösung der Aufgabe schön gedacht und innig empfunden ist, wenn alles bis aufs Geringste motiviert sein wird, wenn die Motive aus der Sache fließen und Gehalt haben. Die naiven Motive werden allemal vor den bloßen Verstandes- oder wissenschaftlichen Motiven den Vorzug erhalten, weil sie mehr interessieren und auf das Gemüt wirken. Nach der Erfindung wird hauptsächlich der Ausdruck, das ist, das Lebendige, Geistreiche, der Darstellung in Betracht gezogen. Alsdann erst die Zeichnung und die Anordnung, weil dieses Dinge sind, die schon mehr von der Wissenschaft als vom angebornen Talent abhangen." Und in der Veröffentlichung des Ergebnisses jenes Ausschreibens (1800) heißt es: „Wir sind fest überzeugt, daß, wenn gegenwärtig der Kunst Vorteile zuwachsen sollen, sie dieselben hauptsächlich daher zu erwarten hat: daß der Künstler seine Gedanken ernstlicher prüfen, sie in einer strengeren Folge zu ordnen lernt, als gewöhnlich geschieht, daß er ihnen die möglichste Rundung und Einheit zu geben sich bemüht"; und das Erfreuliche des Erfolgs liegt darin, daß „nirgends etwas Geschrobenes, Spitzfindiges, Abenteuerliches, sondern eine schlichte, gerade Richtung" sich zeigt. Das Museum zu Weimar bewahrt eine Anzahl der preisgekrönten Lösungen der von Goethe ausgeschriebenen Aufgaben, darunter das besonders bewunderte Blatt von Joh. August Nahl (geb. 1752, gest. 1825, Sohn des gleichnamigen Bildhauers) zu Kassel, „Hektors Abschied" (Abb. 777). Von dieser Zeichnung heißt es in den „Propyläen", daß „sie die Aufgabe in Hinsicht des Gedankens sowohl als der Ausführung vor allen andern am besten darstellt; ja sie ist nicht nur, verglichen mit den eingegangenen Konkurrenzstücken, sondern auch unabhängig von diesen, ganz für sich selbst betrachtet, ein treffliches, dem Zeitalter Ehre

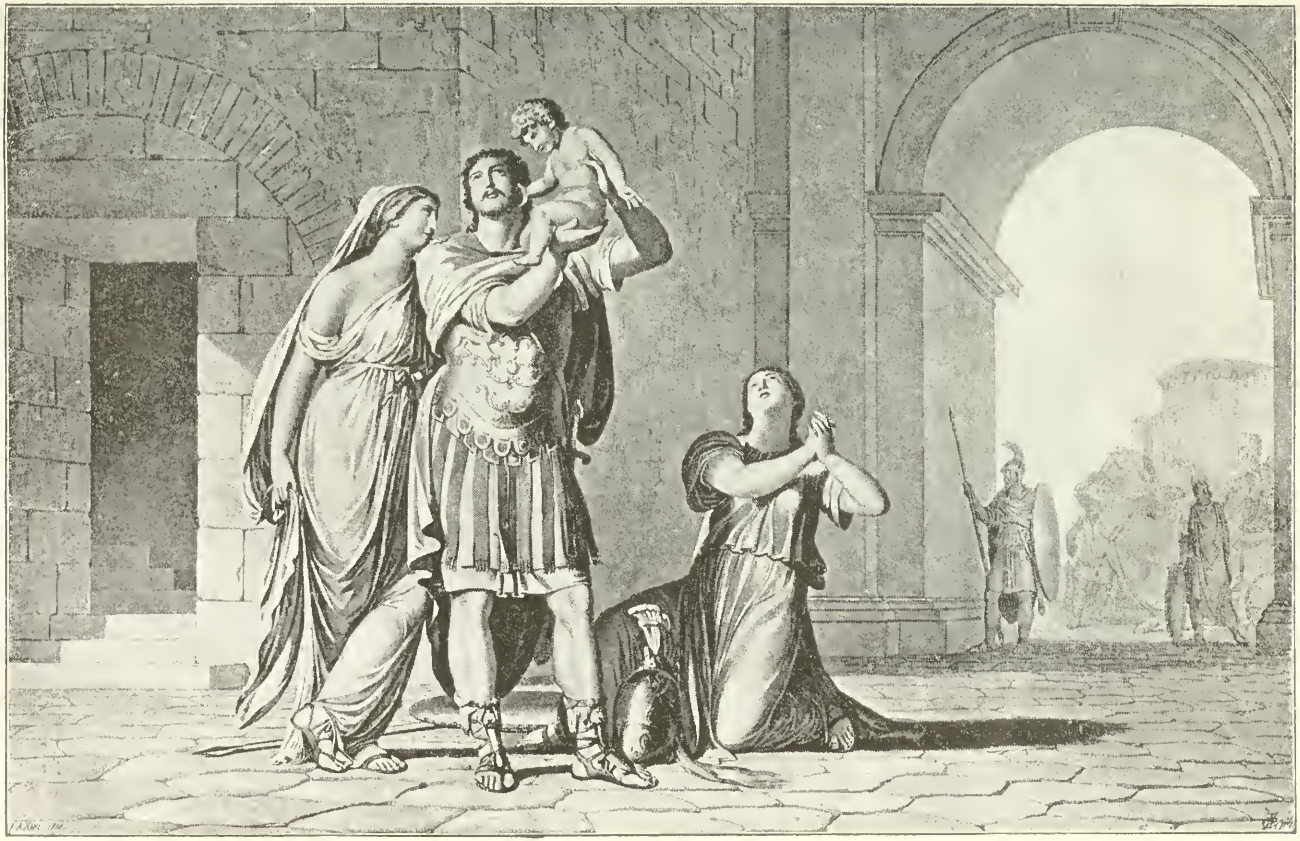


Abb. 777. Hektors Abschied.

Sepiazeichnung von J. A. Nahl. Original der 1800 zu Weimar preisgekrönten Komposition in der Dr. Gläßnerschen Sammlung zu Kassel.

bringendes Kunstwerk." Ganz begeistert spricht sich Schiller in einem Briefe über das Blatt aus; er bewundert namentlich das eine, daß die Magd, als die niedrigere Natur, ihrem Schmerze den stärksten Ausdruck gibt, — höchst bezeichnend für die Zeit theoretischer Kunstbetrachtung, die den von Lessing in seinem „Laokoon" unternommenen Versuch, aus einem einzelnen Werke des Altertums allgemein gültige Regeln für das ganze unermeßliche Gebiet der Maler- und Bildnerkunst abzuleiten, als ein wahres Kunstevangelium ansah. Heutzutage stehen wir freilich der sehr sauber ausgeführten, linienstrengen und bis zu einem gewissen Grade auch wirkungsvollen Sepiazeichnung Nahls, ebenso wie den übrigen Preiszeichnungen, völlig gefühllos gegenüber; wir vermissen in ihnen das wesentlichste Merkmal eines echten Kunstwerks: sie sprechen uns nicht zum Herzen. Aber den Besten ihrer Zeit haben diese Werke genug gethan, und in solcher Eigenschaft haben sie ein Anrecht darauf, daß auch wir sie ehren. Ein ganz unanfechtbares Verdienst aber, das ihnen für alle Zeiten einen Ehrenplatz in der Geschichte der deutschen Kunst sichert, haben die Meister jener Zeit: die Befreiung der deutschen Kunst von der knechtischen Gefolgschaft der gleichzeitigen fremdländischen Kunst, und mehr als das, die Überflügelung der ausländischen Kunst. Mit unzweifelhaftem Recht konnte Goethe sagen: „In Hinsicht der Reinheit, Schönheit, des Wertes der Gedanken, der natürlichen, bündigen, anschaulichen Darstellung, der Erkenntnis des Gebietes der Kunst und ihrer Grenzen, kurz in dem, was den echten Geist der Kunst, das wesentlich Nützliche derselben ausmacht, indem es die unendlichen Geistesfähigkeiten des Menschen bilden und veredeln hilft, darin haben sie (die Konkurrenten) mehr gethan, als auch in den am lautesten gepriesenen Werken jener andern (der Nationen, welche jetzt sich des größten Ruhmes anmaßen) nachzuweisen ist." Denn in dem alten Kunstland Italien versank die Malerei um diese Zeit fast bis zum Nichts, und in Frankreich herrschte ein auf hochtragischen Stelzen einherschreitender, hohler Klassizismus, gegen den der deutsche Klassizismus trotz der Kälte, die wir heute darin finden, wahrhaft gemütvoll ist, und den Carstens also gekennzeichnet hat: „Gedankenlosere Malereien sind mir noch nicht vorgekommen. Es scheint diesen Künstlern nie eingefallen zu sein, daß die Kunst eine Sprache der Empfindung ist, die da anhebt, wo der Ausdruck mit Worten aufhört; daß sie es mit der Darstellung von Begriffen zu thun hat, daß sie eine Unterhaltung für Vernünftige und nicht für Thoren ist. Alles Mechanische in der Kunst verstehen diese Männer sehr gut, und es scheint, als stünden sie in der Meinung, daß die Kunst darinnen bestehe." Deutschland stand wieder an der Spitze der kunstübenden Völker, und Goethe durfte an der Schwelle des neuen Jahrhunderts den Ausspruch thun: „Mit einem ebenso billigen als stolzen Gefühl können wir uns auf einen höheren Standpunkt erheben und, wenn wir von daher die Kunst aller andern Nationen überschauen, zuversichtlich behaupten: daß unter uns noch der frischeste Keim vorhanden sei, der sich herrlich zu entwickeln die Kraft hätte, wenn freundliche Gestirne ihm leuchteten."

Abb. 778. Aufbruch der Landwehr 1813.
Anfang des Frieses von Rauchs Blücherdenkmal zu Berlin.

VI. 19. Jahrhundert.

1. Schinkel und Rauch.

Das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts gehört in seinen künstlerischen Erscheinungen noch mehr zu der vorhergegangenen als zu der folgenden Zeit. Es stand durchaus unter der Herrschaft des strengen Klassizismus, der in den einzelnen hervorragenden Meistern zwar eine glänzende, scheinbar verheißungsvolle Vertretung fand, bei den Künstlern geringerer Begabung aber zu einem hohlen Formeltum wurde, das der steifen, geistlosen und kalten Verwendung antiker Formen im Kunstgewerbe genau entsprach, die sich aus dem zopfigen Klassizismus durch das allmähliche Verschwinden aller Nachwirkungen des lebensvolleren Rokoko entwickelt hatte, und für die, da sie zur Zeit der französischen Kaiserherrschaft ihre schärfste Ausprägung erlangte, auch in Deutschland die Bezeichnung Empirestil landläufig geworden ist. So wenig ansprechend dieser Geschmack an sich auch ist, immerhin hat diese Zeit den Vorzug, daß sie noch ein einheitliches Stilgepräge besitzt. Mögen die Anforderungen an das Kunsthandwerk noch so gering und dessen Erzeugnisse noch so unerfreulich sein, sie stehen doch in Übereinstimmung mit der in den großen Künsten herrschenden Richtung; das Bedeutende ist von dem Unbedeutenden nicht sowohl der Art nach als vielmehr dem Grade nach unterschieden, durch die Wirksamkeit der größeren persönlichen Begabung, die aus der Anlehnung an das klassische Altertum größere Vorteile gezogen hat. Die folgende Zeit ist die Zeit der Stilzersplitterung oder,

wenn man lieber will, der Stillosigkeit. Die idealistische Anknüpfung an das Griechentum war ihrer Natur nach zu wenig volkstümlich, als daß sie auf die Dauer hätte stilbildend wirken können. Dasjenige, wodurch die jetzige Bewegung sich von derjenigen der Renaissance, mit der sie bei oberflächlicher Betrachtung verwandt erscheinen könnte, von Grund aus unterschied, war der Mangel an einer gewissermaßen als Naturnotwendigkeit hervorbrechenden Ursprünglichkeit, das Fehlen des Zusammenhanges mit dem künstlerischen Gesamtempfinden der Zeit. Die Renaissancekunst stellte sich nicht in einen bewußten Gegensatz zu ihrer Vorgängerin; sie verzichtete nicht auf allgemeine Verständlichkeit, sondern war im Gegenteil so volkstümlich, wie überhaupt nur jemals eine gewesen ist. Jetzt aber hatte die Kunst sich durch ihre Griechentümelei dem Volke vollends entfremdet. Mochten einzelne Künstler auch fernerhin sich berufen fühlen, das klassische Altertum neu zu beleben, die Gesamtheit konnte unmöglich so hohem Fluge weiter folgen. In den niedrigeren Schichten der Kunstwelt erstarb der Klassizismus in der starren Gezwungenheit des Empirestils, und es fand sich nichts allgemein als gültig Anerkanntes, um an dessen Stelle zu treten. Für lange Jahrzehnte herrschte von nun an in der großen Gesamtheit eine Bescheidenheit der künstlerischen Ansprüche, die man wohl als völligen Mangel an Geschmack bezeichnen darf. Jeder Blick auf den Privatbau, die Hauseinrichtung und die gewerblichen Erzeugnisse aller Art aus einem großen Teil unsers Jahrhunderts bestätigt diese Thatsache. Nach diesen Dingen allein aber, und nicht nach den vereinzelten höheren Kunstschöpfungen, kann man den Kunstsinn einer Zeit bemessen; denn wer rings um sich herum im alltäglichen Leben die größten Geschmacklosigkeiten duldet, von dem kann man nicht verlangen, daß er mit gebildetem Geschmack und geläutertem Schönheitsgefühl einem Kunstwerk entgegentreten soll. So kann denn jetzt von einer deutschen Kunst in dem Sinne einer höchsten Äußerung des Schönheitssinnes der Nation keine Rede mehr sein. Die Kunstgeschichte wird zur Künstlergeschichte. Einzeln oder zu größeren oder kleineren Gruppen vereinigt, schufen die Künstler sich ihre eigne Welt. Waren sie im Mittelalter und in der Renaissancezeit ehrsame Handwerksmeister, in der Barock- und Rokokozeit in erster Linie Kavaliere und Hofbeamte, so bildeten sie nunmehr einen bestimmt abgegrenzten besonderen Stand; auch äußerlich ward diese Abgrenzung bisweilen zur Schau getragen durch die Vorliebe für eine eigne, ungewöhnliche Tracht. — Von einem Zusammengehen der drei Künste untereinander ist, wo dies nicht etwa ein glücklicher Zufall fügt, keine Rede mehr, da innerhalb einer jeden derselben verschiedenartige Ströme fließen. Daß auf dem Hintergrunde der allgemeinen Geschmacksverhältnisse zahlreicher als je von sogenannten Künstlern völlig unkünstlerische Werke in die Welt gesetzt werden, vornehmlich auf dem Gebiete der Staffeleimalerei, die dem Zimmerschmuck dient — namentlich legen viele Bildnisse aus der ersten Hälfte unsers Jahrhunderts hier ein erschreckendes Zeugnis ab —, und auf dem Gebiete der Bildhauerei, soweit sie sich mit der Herstellung von gewöhnlichen Friedhofsdenkmälern und ähnlichen Arbeiten befaßt, das darf uns nicht wunder nehmen. Um so leuchtender aber

heben sich die einzelnen großen Meister ab, die trotz alledem und trotz der auch ihnen hier und da anhaftenden Schwächen, dieser Zeit in künstlerischer Beziehung ein großes Gepräge geben.

Das erste Geschlecht dieser Meister, diejenigen, die noch im vorigen Jahrhundert geboren, im zweiten Jahrzehnt unsers Jahrhunderts mit aufsehenerregenden Werken in die Öffentlichkeit treten, vollendet, was die ihnen vorangegangenen Neuerer angebahnt haben. Was aber in jener Vorbereitungszeit nur vereinzelt und schüchtern zum Vorschein gekommen war, der Sinn für die Größe des Vaterlandes und die Würdigung der mittelalterlichen Kunst, das gewinnt jetzt eine gesteigerte Bedeutung. In der trüben Zeit der Fremdherrschaft hatten die Gemüter sich gern in eine träumerische Bewunderung der Großthaten des Mittelalters versenkt; mit der Erhebung und dem Sieg war das deutsche Nationalbewußtsein mächtig gewachsen, und das allgemeine Interesse wendete sich mit jugendlicher Begeisterung den erhaltenen Zeugnissen einer einstmaligen deutsch-nationalen Kunstthätigkeit zu. So tritt nunmehr auch in der Künstlerwelt neben die Bewunderung für die Werke des klassischen Altertums und für die immer diesen als gleichwertig betrachteten Schöpfungen der beiden großen Meister der römischen Renaissance, besonders des Rafael, die Bewunderung für die Denkmäler der alten deutschen Kunst und wird mitbestimmend für die neue Kunst. Da die Werke der italienischen Frührenaissance mit den altdeutschen den Vorzug tiefer Empfindung und poetischen Gehalts teilen, so werden auch sie als nachahmenswerte Vorbilder betrachtet. Hatte man einmal angefangen, in der Äußerung des Gefühls die höchste Aufgabe der Kunst zu erblicken, so lag es nahe, daß die in dieser Beziehung unübertroffenen Werke des Mittelalters, sobald man sie erst erkannt, sozusagen neu entdeckt hatte, mit den in Bezug auf Schönheit und Deutlichkeit der Form freilich überlegenen Schöpfungen des Altertums in Wettbewerb treten mußten. Die Romantik, wie mit einem von der Litteratur auf die bildende Kunst übertragenen Ausdruck die poetische Versenkung in das Mittelalter genannt wird, schreitet bald selbständig neben dem Klassizismus her, bald verschmilzt sie mit demselben, hier macht sie sich nur leise bemerklich, dort gewinnt sie mit Entschiedenheit das Übergewicht.

Schinkel, Rauch, Cornelius sind die Namen, auf denen die Bedeutung der Jugendzeit unsers Jahrhunderts für die drei Künste beruht.

In der Baukunst kam durch Karl Friedrich Schinkel zu Berlin (geboren zu Neu-Ruppin am 13. März 1781, gestorben am 9. Oktober 1841) der Klassizismus erst zu seiner reinsten und schönsten Ausbildung. — Die Wucht des Widerstreites gegen das Zopfige hatte um die Wende des Jahrhunderts zu seltsamen Ausschreitungen geführt; der Widerwille gegen zierliche und schmuckreiche Architektur war so stark geworden, daß selbst die edlen Formen, welche die Denkmäler aus der Blütezeit Griechenlands zeigten, noch nicht als Gegenmittel zu genügen schienen; aus ältest-dorischen und aus ägyptischen Bauformen mit ihren schweren Mauermassen machte man sich eine vermeintliche Urantike zurecht, in deren Stil man dann Gebäude aufführte, die an Reizlosigkeit

Abb. 779. Schinkel.

Nach dem Pastellbilde von Fr. Krüger. Im Schinkel-Museum zu Charlottenburg.

allerdings nichts zu wünschen übrig ließen, zumal da alles Schmuckwerk auf das äußerste eingeschränkt und dabei in einer an Plumpheit grenzenden derben Einfachheit gebildet wurde. Gartenhäuschen in der Gestalt ägyptischer Pylonen, Dachgalerien und andre Geländer aus kleinen dorischen Säulen von urtümlicher Form gehören zu den augenfälligsten unter den wunderlichen Blüten, welche dieser ziemlich verbreitete Geschmack getrieben hat. Auch Schinkel huldigte in seiner frühesten Zeit diesem schwerfälligen und steifen Stil, wie einige erhaltene Entwürfe beweisen (Abb. 780). Aber während einer durch die Zeitverhältnisse herbeigeführten langjährigen Unterbrechung seiner Bauthätigkeit kamen seine eignen, schöneren Anschauungen zur Reife. Mit geläutertem Geschmack hat er in seinen Hauptwerken das Beste geschaffen, was der Versuch, die griechische Baukunst auf nordischem Boden heimisch zu machen, hervorzubringen überhaupt im stande war.

Schinkel war im Alter von vierzehn Jahren mit seiner Mutter — den Vater, der Archidiakonus war, hatte er früh verloren — nach Berlin gekommen, hatte das Gymnasium zum Grauen Kloster besucht und war 1798, seiner ausgesprochenen Neigung folgend, Schüler des Architekten Friedrich Gilly geworden. Dieser vielversprechende Künstler starb schon im Jahre 1800; bevor er die ihm verordnete Badereise antrat, von der er nicht zurückkehren sollte, hatte er seinen verständnisvollen Schüler mit der Weiterführung seiner begonnenen Arbeiten beauftragt. So befand sich Schinkel schon in jungen Jahren mitten in einer ausgedehnten Bauthätigkeit. Außerdem arbeitete er als Zeichner für eine Steingutfabrik. Im Jahre 1803 hatte er soviel erworben, daß er eine längere Ausbildungsreise nach Italien unternehmen konnte. Auffallenderweise wurde unterwegs seine Aufmerksamkeit fast mehr als durch die antiken Denkmäler, die ihm „von früh auf geläufig“ waren, durch die malerischen Bauten romanischen und gotischen Stils gefesselt; namentlich bewunderte er das feine Gefühl, mit dem das Mittelalter seine Bauwerke der umgebenden Natur anzupassen gewußt hatte. Er faßte sogar den Entschluß, die mittelalterlichen Baudenkmale Italiens in Abbildungen herauszugeben, und zwar mit besondererer Berücksichtigung des Zusammenhangs mit der Landschaft, — ein Plan, der indessen nicht zur Ausführung gekommen ist. Überhaupt besaß Schinkel einen lebhaften Sinn für das Malerische. Die Werke der Malerei nahmen auf der Reise sein Interesse in hervorragender Weise in

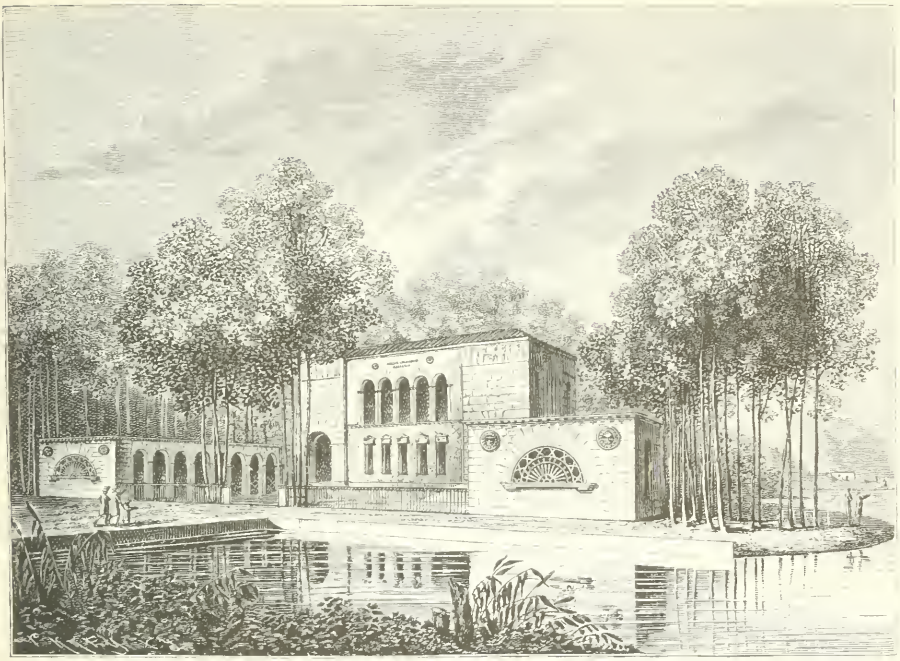


Abb. 780. Entwurf Schinkels zu einem Hause, vom Jahre 1801.
Im Schinkel-Museum zu Charlottenburg.

Anspruch, er selbst zeichnete und malte Landschaften und Figuren und versuchte sich auch in bildlichen Entwürfen. Diese Übungen in einer Nebenkunst sollten ihm bald sehr zu statten kommen. Denn als er im Jahre 1805, nachdem er ganz Italien mit Einschluß Siciliens und einen großen Teil Frankreichs durchreist hatte, nach Berlin zurückkehrte, drohte bereits der Krieg, der bald darauf so unheilvoll über Preußen hereinbrach. An baukünstlerische Thätigkeit war jetzt nicht zu denken, und so verlegte sich Schinkel auf die Malerei. Er führte eine Anzahl von Ölbildern aus, Landschaften, meistens mit Staffage und mit reichen Architekturen. Die Berliner Nationalgalerie besitzt zehn Schinkelsche Landschaftsgemälde — sechs davon bildeten ursprünglich die zusammengehörige Wandausschmückung eines Saals —, die zum Teil noch nach dem Kriege entstanden sind, und eine weitere Anzahl von Kopien nach solchen. So wenig malerische Bedeutung diese Dilettantenarbeiten auch haben, als poetisch gedachte, von dem Zauber der erwachenden Romantik angewehte Erfindungen besitzen sie immer ihren Wert (Abb. 781). Ferner malte Schinkel eine Anzahl großer Städteansichten und Architekturen als Panoramabilder hauptsächlich für den Dekorationsmaler Gropius, der 1807 in Berlin ein Diorama einrichtete; diesem lieferte er auch die Entwürfe zu wirkungsvollen Theaterdekorationen (Abb. 782). Im Jahre 1810 trat Schinkel, den König Friedrich Wilhelm III. und Königin Luise bei einem Dioramabesuch persönlich kennen gelernt hatten, in den Staatsdienst ein. Aber erst als mit der Beendigung der Freiheitskriege ruhige Zeiten wiederkehrten, begann seine baukünstlerische Thätigkeit.

Schinkel hatte sich wie keiner seiner Vorgänger in die griechische Formensprache eingelebt. Er war zu sehr Künstler, um sich mit einer bloß äußerlichen

Nachahmung zu begnügen; er wollte so bauen, „wie die alten Griechen, wenn sie unter uns lebten, gebaut haben würden". Das erste der in diesem Sinne ausgeführten Gebäude, mit denen Schinkel die preußische Hauptstadt schmückte, war die Königswache (1816). Beim Anblick dieses Wachthauses mit der dorischen Säulenhalle empfinden wir freilich, ungeachtet der durch die Schönheit der Verhältnisse und der Einzelheiten hervorgebrachten künstlerischen Wirkung, die Irrigkeit der Voraussetzung, daß die Kunst der alten Griechen unter unsern Verhältnissen ähnliche Erscheinungen hervorgebracht haben würde wie sie unter den ihrigen that. Bald nachher aber fand Schinkel in der Errichtung von zwei großen Kunsttempeln eine wohl geeignete Gelegenheit, seine Anschauungen voll und bedeutsam zur Geltung zu bringen. Im Jahre 1817 brannte das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt ab, und Schinkel als „der vorzüglichste Architekt in Sr. Majestät Staate" wurde mit dem Neubau beauftragt. Schinkel schuf mit seinem Schauspielhaus, das 1821 vollendet war, den ersten Monumentalbau des 19. Jahrhunderts von hervorragender künstlerischer Bedeutung; mit der edelsten Reinheit klassischer Formen vereinigte er eine reiche malerische Erscheinung durch die wirkungsvolle Gruppierung der einzelnen Gebäudeteile (Abb. 783). Meisterhaft hat er es verstanden, sein Werk so aufzubauen, daß es sich mit seiner nächsten Umgebung, den beiden Kirchen aus der Barockzeit mit den hohen zopfig-klassizistischen Kuppeltürmen, zu einem malerischen Gesamtbild vereinigt. Die sprechenden Unterschiede in den verschiedenzeitigen Säulenbauten fordern den Beschauer zu interessanten Vergleichungen heraus. Im Innern des Schauspielhauses verdient besonders der schöne Konzertsaal Beachtung. Die figürliche Ausschmückung des Gebäudes mit mythologischen Reliefbildern in den Giebelfeldern des hohen Mittelbaues, der Säulenvorhalle und der Seitenflügel und mit freistehenden mythologischen Figuren und Gruppen auf den Giebeln und auf den Wangen der mächtigen Freitreppe, sowie auch der bildnerische Schmuck des Konzertsaals sind überwiegend Werke des Bildhauers Christian Friedrich Tieck (geboren 1776, gestorben 1851 zu Berlin), eines Schülers von Schadow, der seine Arbeiten dem Geiste des Bauwerks wohl anzupassen gewußt hat. — Als das zweite Hauptwerk Schinkels entstand in den Jahren 1824 bis 1828 das Museum (das jetzige ‚alte Museum"). Er selbst hatte den Gedanken in Anregung gebracht, ein eignes neues Gebäude zur Aufnahme der verschiedenen königlichen Kunstsammlungen zu errichten, und auch die geeignete Stelle hierfür an der Nordseite des Lustgartens gefunden. Zu Gunsten seines Vorschlags wurde die bis dahin bestehende Absicht, die Sammlungen in der entsprechend zu vergrößernden Kunstakademie unterzubringen, aufgegeben, und Schinkel wurde alsbald mit der Ausführung des Neubaus beauftragt. Ehe der Meister das Werk in Angriff nahm, besuchte er noch einmal Italien; im Jahre 1826 bereiste er auch Frankreich und England, um die dortigen Museumsbauten kennen zu lernen. Obgleich er, ebenso wie beim Schauspielhause, mit verhältnismäßig sehr knappen Mitteln auskommen mußte, schuf er ein Werk von mächtiger monumentaler Erscheinung, indem er das um zwei Innenhöfe herumgelegte, zweigeschossige

Abb. 781. Griechische Landschaft.
Gemälde von Schinkel (1823).

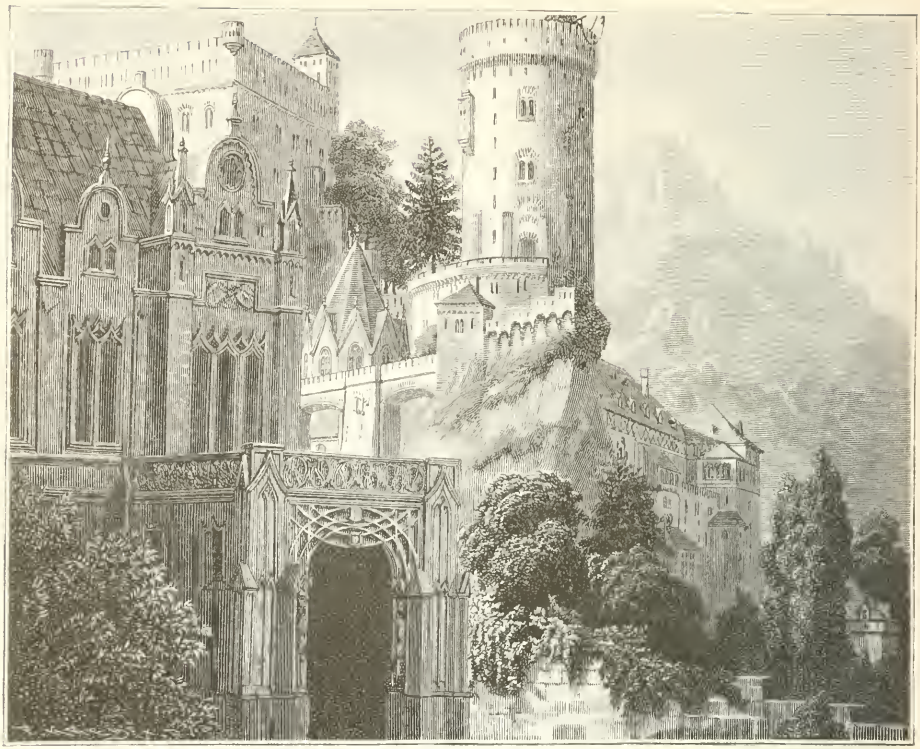


Abb. 782. Theaterdekoration von Schinkel (zu „Käthchen von Heilbronn").
Nach dem Entwurf im Schinkel-Museum zu Charlottenburg.

Gebäude sich nach außen in einer großartigen ionischen Säulenvorhalle öffnen ließ, die über einem schlichten, kräftigen Unterbau, in der Mitte durch eine breite Freitreppe zugänglich, sich in der ganzen Länge und Höhe des Hauses an dessen Vorderseite ausdehnt (Abb. 784). Wirkungsvoll heben sich die hellen Säulen von dem farbigen Hintergrund ab, den die von Schinkel selbst entworfenen Freskogemälde an der Rückwand bilden. Dem Eintretenden öffnet sich in der Tiefe der Vorhalle durch eine Thür, zu deren Seiten die Treppen zum Oberstock emporführen, zunächst der vornehm schöne Raum, der den Mittelpunkt der ganzen Anlage bildet, ein großer Rundsaal, welcher durch beide Geschosse hindurchgeht, in der Höhe des oberen mit einem Umgang versehen, den edle korinthische Säulen tragen, und voll und gleichmäßig beleuchtet durch ein großes Oberlicht in der hohen Kuppelwölbung. Wenn die übrigen Innenräume nur einfach ausgestattet sind, so erfüllen sie damit aufs beste den Zweck, die hier aufgestellten Kunstwerke durch sich selber wirken zu lassen. Äußerlich ist der Rundsaal viereckig umbaut; auch seine Kuppel wird nicht sichtbar, sie liegt gleichfalls innerhalb einer viereckigen Ummauerung, die, mit Erzgruppen auf den Ecken geschmückt, die lange Stirnlinie

Abb. 783. Das Schauspielhaus zu Berlin, von Schinkel.

der Säulenhalle überragt (Abb. 784). Auch das schöne Brüstungsgitter dieses turmartigen Mittelbaues verdient besondere Beachtung; Schinkel war einer der wenigen Künstler seiner Zeit, die sich die Hebung des Kunsthandwerks angelegen sein ließen. — Bei Gebäuden, die den Künsten dienten, war die Anlehnung an das Griechentum am ersten am Platze. Wenn es sich aber um Werke handelte, in denen religiöse Empfindung zum Ausdruck kommen sollte, so fand Schinkel selbst, daß die Antike hierfür „kalt und bedeutungslos" sei. Für kirchliche Schöpfungen schien ihm die Gotik allein ein maßgebendes Vorbild zu sein. Nur war er der Ansicht, daß der gotische Stil seinen Abschluß nicht erreicht habe, vielmehr durch die Renaissance in seinem Entwicklungsgang unterbrochen worden sei; er glaubte aus dem Geiste des klassischen Altertums heraus die Gotik verbessern zu können. Was er „Gotisches" geschaffen hat, wie die Werdersche Kirche zu Berlin (1825—1828), die in Eisenguß hergestellte Spitzsäule, welche 1818—1821 auf dem nach ihr benannten Kreuzberg bei Berlin als Erinnerungsmal der Befreiungskriege errichtet wurde, der gleichfalls gußeiserne Baldachin über Schadows Luther-Standbild zu Wittenberg oder die hölzerne Orgelbühne und Kanzel im Dom zu Erfurt, das macht freilich dem heutigen Beschauer, der über die Gotik anders denkt und ihre reichen Schönheiten voll und unbefangen zu genießen gelernt hat, wenig Freude. Indessen hat die Werdersche Kirche in andrer Beziehung eine große kunstgeschichtliche Bedeutung. Durch sie brachte Schinkel den altheimischen Backsteinbau wieder zu Ehren. Seit mehr als zwei Jahrhunderten war es gebräuchlich geworden, den Baustoff, wenn

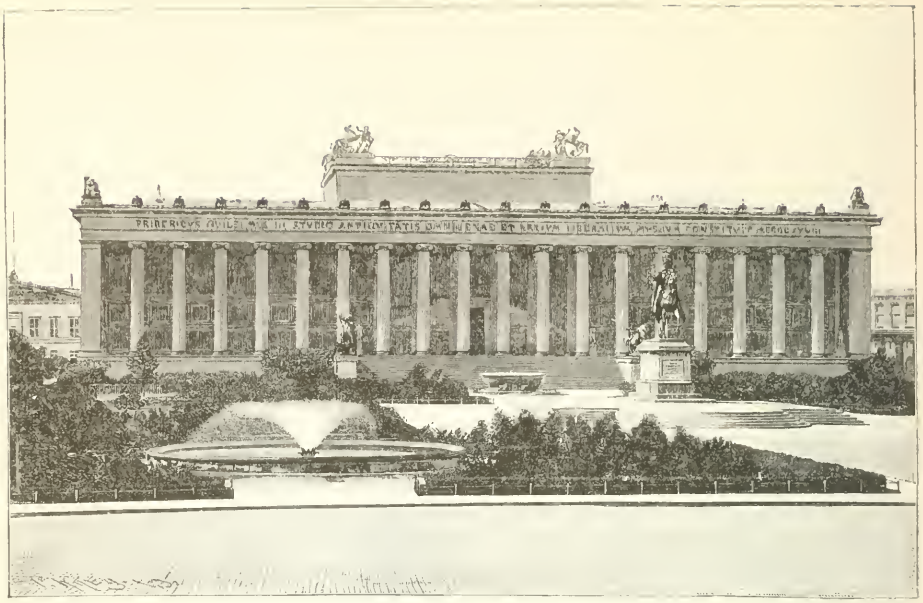


Abb. 784. Das (alte) Museum zu Berlin, von Schinkel.

es nicht gerade hervorragend schöner Haustein war, hinter Verputz zu verbergen. Infolgedessen war sogar das Verfahren der Herstellung guter, schöner Backsteine ganz in Vergessenheit geraten; aber Schinkel fand in dem Ofenfabrikanten Feilner einen verständigen Handwerker, der in seinem Töpferofen das gewünschte Material mit der größten Sorgfalt herstellte. Einen vielbewunderten Backsteinbau ließ Schinkel dann in den Jahren 1831—1835 in der Berliner Bauakademie entstehen. Die Fläche dieses Gebäudes belebte er geschmackvoll durch Einsätze aus gebranntem Thon mit ornamentalem und figürlichem Bildwerk, zu dem er selbst die Entwürfe ausarbeitete. Erst nach mehreren Jahrzehnten jedoch fand das hier gegebene Beispiel in weiteren Kreisen Nachahmung, da die Herstellung eines derartigen Ziegelmaterials lange Zeit hindurch sehr kostspielig blieb. — Wenn auch Schinkel das Ideal der Baukunst in einer Wiederbeseelung und zweckmäßigen Anpassung der griechischen Architektur erblickte und daneben für den Kirchenbau eine „modifizierte Gotik“ ins Leben rufen wollte, so finden wir doch auch bei ihm schon die eigentlich charakteristische Anschauung des 19. Jahrhunderts ausgebildet, daß man jeden beliebigen Baustil nachahmen und in die Gegenwart verpflanzen könne. Die Bauakademie ist eine durchaus eigenartige Schöpfung, in der ein auf mittelalterlichen Vorbildern beruhendes Gefüge mit griechischen Einzelformen einheitlich verschmolzen erscheint. Gleichzeitig damit aber baute er für den Grafen Redern am Pariser Platz ein Palais im florentinischen Frührenaissance-Stil, für den damaligen Kronprinzen (Friedrich Wilhelm IV.) führte er 1826 das

Landhaus Charlottenhof bei Potsdam als italienische Villa aus, den 1835 ausgearbeiteten Entwürfen für das Schloß Babelsberg legte er die englische Gotik zu Grunde. Schinkels besondere Begabung, die Architekturen in die Landschaft hineinzukomponieren, fand bei diesen und andern Anlagen in der malerischen Umgebung von Potsdam die glücklichste Gelegenheit zu freier Entfaltung. In der Nikolaikirche zu Potsdam, einem quadratischen Gebäude mit hoher Kuppel (begonnen 1830, aber erst nach Schinkels Tode vollendet) machte er einen Versuch, die Aufgabe des christlichen Kirchenbaues aus klassischen Vorstellungen heraus zu lösen. — Schinkel arbeitete mit unermüdlichem Fleiß; man muß seine Arbeitskraft um so mehr bewundern, wenn man bedenkt, daß ein großer Teil seiner Zeit durch seine dienstliche Thätigkeit als Staatsbaubeamter in Anspruch genommen wurde; 1810 als Assessor bei der damals neu eingerichteten Oberbaudeputation angestellt, machte er die ganze Beamtenlaufbahn durch und stand seit 1839 als Landes-Oberbaudirektor an der Spitze des gesamten preußischen Staatsbauwesens. Von seinem Fleiß legt außer den ausgeführten Bauwerken — zu den genannten kommt noch eine sehr große Anzahl weltlicher und kirchlicher Gebäude von untergeordneter Bedeutung in Berlin und an andern Orten —, die Sammlung teils skizzierter, teils sorgfältig ausgearbeiteter Entwürfe Zeugnis ab, die im „Schinkel-Museum" im Polytechnikum zu Charlottenburg aufbewahrt wird. Außer den baulichen Entwürfen enthält diese Sammlung, die besonders geeignet ist, uns Schinkels hervorragende Bedeutung kennen zu lehren, zahlreiche Zeichnungen landschaftlicher Kompositionen, in denen seine poetische Erfindungsgabe auf diesem Gebiete ansprechender zum Ausdruck kommt als in den Gemälden, welche er ausgeführt hat; auch die Entwürfe zu den Fresken in der Vorhalle des Museums, welche die Entwicklung der Weltkräfte und der menschlichen Bildung zum Gegenstand haben, befinden sich hier. Unter der Menge von kunstgewerblichen Arbeiten, welche nach Schinkels Vorzeichnungen ausgeführt worden sind (Abb. 785, 786), erfordert das schöne, mit einer figurenreichen Darstellung der Kindertaufe geschmückte goldene Taufbecken des preußischen Königshauses namentliche Erwähnung, zu dem er im Jahre 1829 den Entwurf anfertigte, und das bei der Taufe des Prinzen Friedrich Wilhelm, des nachmaligen Kaisers Friedrich III., zum erstenmal benutzt wurde (Abb. 787).

Zu den nicht zur Ausführung gekommenen baulichen Aufgaben gehören zwei, in denen der Meister so recht aus dem Vollen heraus sein Bestes hätte geben können, indem es sich darum handelte, an südlichen Meeresgestaden klassische Prachtgebäude zu errichten: eine neue Königsburg auf der Akropolis zu Athen und ein Lustschloß für die Kaiserin von Rußland (Prinzessin Charlotte von Preußen), das sich reich und prächtig auf einem steilen Felsen an der Südküste der Krim erheben sollte; die Entwürfe zu diesem Schloß „Orianda", die von seinen Schülern in farbigen Blättern herausgegeben worden sind — die Originale sind verschwunden —, sind Schinkels letztes und bestes Werk; von dem attenischen Königsbau finden wir im Schinkel-Museum den im Jahre 1834 ausgeführten Originalentwurf (Abb. 788).

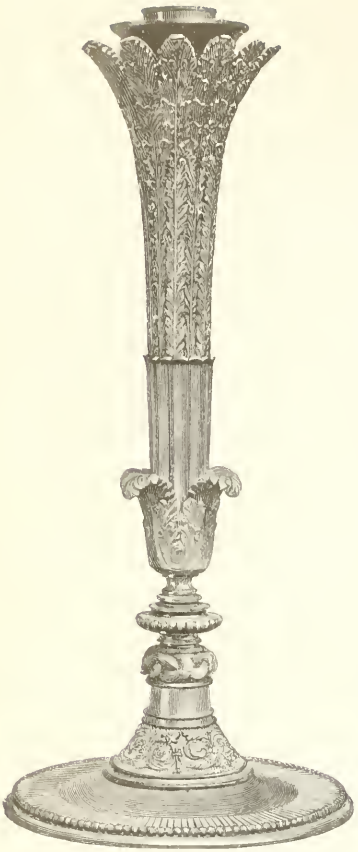


Abb. 785. Leuchter, nach Schinkels Erfindung in Bronze ausgeführt.
In der Gewerbe-Akademie zu Berlin.

So glücklich wie Schinkel wußte kein andrer die klassische Bauweise anzuwenden. Nächst ihm hat der hauptsächlich in München thätige Leo von Klenze (geboren 1784 bei Hildesheim, gestorben zu München 1864) das Ansehnlichste in dieser Gattung hervorgebracht, freilich mehr in verständiger Nachahmung der antiken Architektur, als in selbstschöpferischer Kunst. Sein erstes großes Werk war die zur Aufnahme der von Kronprinz Ludwig von Bayern gesammelten antiken Bildwerke bestimmte Glyptothek (1816 bis 1830), außen griechisch, innen römisch. Nachdem jener kunstsinnige Prinz im Jahre 1825 als König Ludwig I. den Thron bestiegen hatte, und unter seiner Pflege sich in München eine so rege und glänzende Kunstthätigkeit entfaltete, wie sie Deutschland seit langer Zeit nicht mehr gesehen hatte, bekam Klenze vollauf zu thun. Zunächst führte er eine Anzahl Bauwerke im italienischen Renaissancestil aus. Diese Bauweise, die ja auch als „klassisch“ gelten konnte, hatte der Oberbaurat Karl von Fischer (geboren zu Mannheim 1782, gestorben zu München 1820) in München eingeführt, und Klenze hatte dessen im Jahre 1818 eingeweihtes, aber schon 1823 abgebranntes Hoftheater im gleichen Stil erneuert. Jetzt begann er den sogenannten Königsbau, durch den die alte Residenz vergrößert wurde (1826—1835), im Stile des Brunelleschi und die (alte) Pinakothek (1826—1836) im Stil des Bramante, und 1832—1842 fügte er der Residenz den sogenannten Festsaalbau im Stil des Palladio an. Zu gleicher Zeit aber erbaute er auch die Allerheiligen-Hofkirche im byzantinisch-romanischen Stil: man sieht, er war in der Architektur so vielseitig, wie es im vorigen Jahrhundert Dietrich in der Malerei gewesen war. Im Jahre 1830 begann er wieder einen großen Bau nach antiker Art, die „Walhalla“ bei Regensburg. Der langgehegte Lieblingsgedanke des Königs, einen „Tempel deutscher Ehren“ zur Aufnahme der Marmorbildnisse berühmter Männer und Frauen Deutschlands zu errichten, kam in diesem im Jahre 1842 vollendeten Bauwerk zur Verwirklichung. Aus weißem Marmor aufgeführt, mit Kupfer gedeckt, erhebt sich die Walhalla weithin sichtbar auf waldiger Bergeshöhe (Abb. 789); von außen gleicht der stattliche Säulenbau dem Parthenon zu Athen; das im ionischen Stil gehaltene, mit einer

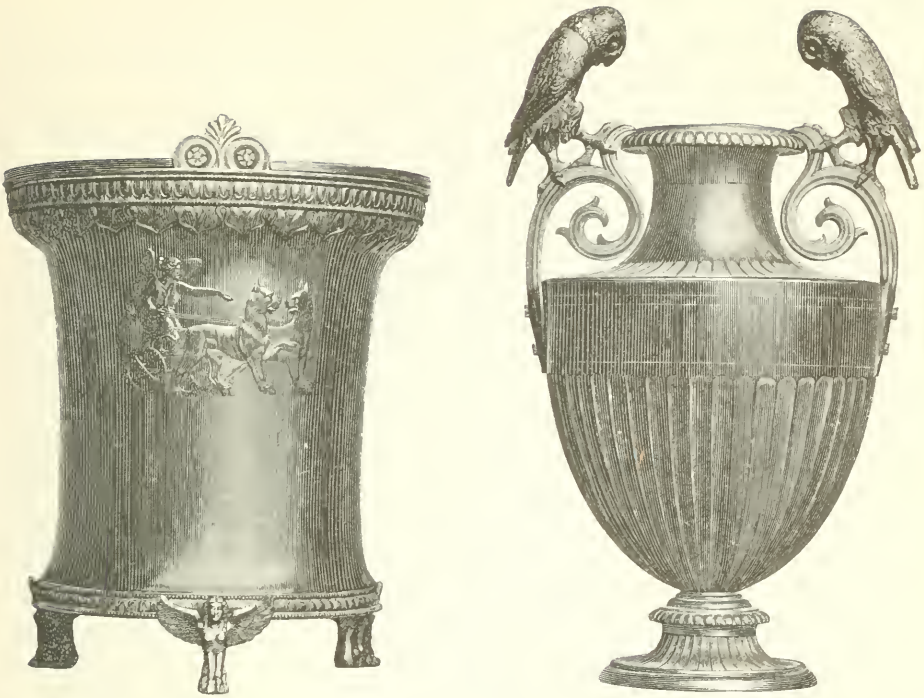


Abb. 786. Vase und Eimer.

Mit Benutzung antiker Motive unter Schinkels Leitung in Bronze ausgeführt in der Gießerei der königl. Gewerbe-Akademie zu Berlin um 1830.

ehernen Kassettendecke überdachte Innere ist sehr reich ausgestattet, und zwar farbig: die ausschließliche „klassische Weißheit" war inzwischen ein glücklich überwundener Standpunkt geworden. Nach Vollendung der Walhalla ließ König Ludwig zur Aufnahme der Büsten berühmter Bayern auf der Anhöhe der Theresienwiese bei München die „Ruhmeshalle" durch Klenze erbauen (1843—1853); dieselbe erhielt die Gestalt einer dorischen Säulenhalle mit zwei an den Enden hervortretenden Flügeln. Nach dem Vorbild der Propyläen zu Athen errichtete Klenze dann den ebenso benannten mächtigen Thorbau zu München, der den Abschluß des Platzes bildet, auf dem die Glyptothek liegt (vollendet 1862). Nur zum Teil sein Werk ist die zum Gedächtnis der Freiheitskriege errichtete und am fünfzigsten Jahrestage der Schlacht bei Leipzig eingeweihte „Befreiungshalle" auf dem Michaelsberge bei Kelheim, ein reich und prächtig ausgeschmückter runder Kuppelbau. Der Plan der im Jahre 1842 gegründeten Befreiungshalle rührte von dem Akademiedirektor Gärtner her, und Klenze wurde mit dem Weiterbau derselben nach dessen Tode im Jahre 1847 beauftragt, so daß er seinen neuen Plan dem bereits Ausgeführten anpassen mußte.

Abb. 787. Das goldene Taufbecken des preußischen Königshauses.
Ausgeführt nach einem von Schinkel im Jahre 1829 gezeichneten Entwurf.

Friedrich von Gärtner (geboren 1792 zu Koblenz) war neben Klenze, den er an schöpferischer Begabung übertraf, der hervorragendste Architekt König Ludwigs I. An der Münchener Akademie war er seit 1820 angestellt; außerdem leitete er die königliche Porzellanfabrik und die Anstalt für Glasmalerei. Die zahlreichen stattlichen Bauwerke, mit denen er München schmückte, wie die Ludwigskirche (1829 bis 1843), die Bibliothek mit ihrem prachtvollen Treppenhaus (1832—1843) (Abb. 790), die Feldherrenhalle (1841—1844), muten uns weniger fremdartig an auf dem Boden der deutschen Stadt als die Nachahmung der entlegenen Griechenkunst. Gärtner pflegte einen eignen Rundbogenstil, der zum Teil in der Rundbogenarchitektur des alten Rom, daneben in der italienischen Frührenaissance, zumeist aber in der romanischen Baukunst seine Anhaltspunkte suchte. Gärtner gehört daher, wenn er auch in einzelnen Fällen, wie bei dem Siegesthor am Abschluß der Ludwigsstraße, antike Denkmäler unmittelbar zum Vorbild genommen hat, nicht mehr der eigentlich klassizistischen Richtung an, er steht vielmehr an der Spitze des jüngeren Geschlechts von Architekten, welche sich von der Ansicht, daß die Baukunst der Gegenwart durchaus diejenige des klassischen Altertums erneuern müsse, abwendeten, und auf andern, teilweise weit voneinander abweichenden Wegen eine zeitgemäße Bauweise zu finden sich bemühten.

Der klassizistische Baustil ist uns heute selbst in den besten Schöpfungen seines Großmeisters Schinkel schon recht fremd geworden. Ungleich näher stehen unserm Empfinden die Werke des Klassikers der Bildhauerkunst, Christian Daniel Rauch (geboren zu Arolsen am 2. Januar 1777, gestorben zu Dresden

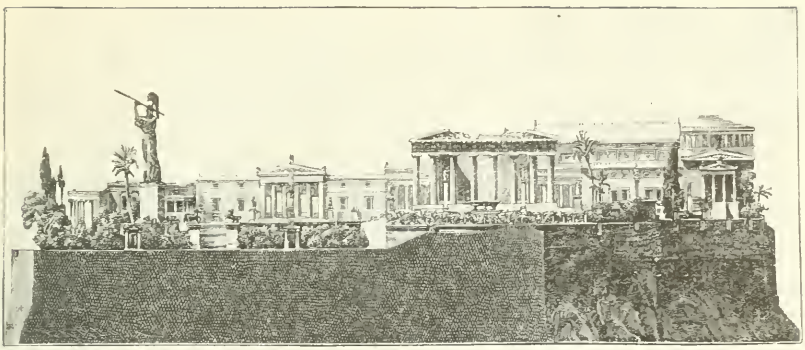


Abb. 788. Schinkels Entwurf zu einer Königsburg (Palast des Königs Otto von Griechenland auf der Akropolis in Athen) 1834.

Im Schinkel-Museum zu Charlottenburg.

am 3. Dezember 1857). Als der unmittelbare Nachfolger Schadows vereinigte Rauch mit der glücklichsten Aufnahme der antiken Formenschönheit einen frischen Sinn für die Natur und wußte den besonderen Aufgaben der Gegenwart mit voller schöpferischer Freiheit gerecht zu werden.

Rauch war der Sohn eines fürstlich Waldeckschen Kammerdieners. Der Anblick der Kunstwerke in den Gemächern des Schlosses zu Arolsen erweckte in ihm die Neigung zu künstlerischem Beruf, und in seinem vierzehnten Jahr trat er bei dem fürstlichen Hofbildhauer Valentin in die Lehre, einem Zopfkünstler, dessen Namen eben nur durch diesen Umstand auf die Nachwelt gekommen ist. Nachdem er hier eine vertragsmäßige Lehrzeit von fünf Jahren abgemacht hatte, während der er lediglich in der Bearbeitung von Holz und Sandstein zu dekorativen Zwecken ausgebildet worden war, begab er sich nach Kassel und trat als Gehülfe, zur Ausführung ebensolcher dekorativen Arbeiten in die Werkstatt des dortigen Hofbildhauers und akademischen Lehrers Joh. Christian Ruhl ein. Ein paar Hirschköpfe in der „Löwenburg" des Parks von Wilhelmshöhe werden als Erstlingsarbeiten Rauchs gezeigt. Indessen gestattete Ruhl dem fleißigen Gehülfen den Besuch des Abendunterrichts in der Akademie, und hier lernte dieser zuerst in Thon und nach dem lebenden Modell arbeiten. So schien die Grundlage zu künstlerischer Ausbildung gegeben, aber bald trat ein Wechsel in seinen Verhältnissen ein, der ihn der Kunst gänzlich zu entziehen drohte. Kurz nachdem Rauch nach Kassel gekommen war, hatte er seinen Vater verloren; im Jahre 1797 starb auch sein älterer Bruder, der in Sanssouci Schloßkastellan war, und jetzt lag ihm allein die Sorge für seine Mutter und einen jüngeren Bruder ob. Er hatte sich auf die Nachricht von der Erkrankung des Bruders in Potsdam dorthin begeben, und die Ordnung von dessen Nachlaß hielt ihn daselbst einige Tage fest; König Friedrich Wilhelm II. sah ihn zufällig, und da er an der Erscheinung des großen und schönen jungen Mannes Gefallen fand, ließ er ihm eine Stelle als königlicher Kammerdiener anbieten; und Rauch entschloß sich mit schwerem Herzen, um der gesicherten Lebensstellung willen vorläufig auf die Kunst zu verzichten. Aber bald besserten sich die Aussichten wieder; nach dem im Spätherbst 1797 erfolgten Tode des Königs wurde Rauch in den Dienst der jungen Königin Luise gestellt, und diese gab ihm hinreichende freie Zeit, um an dem praktischen und wissenschaftlichen Unterricht der Berliner Kunstakademie teilzunehmen und sich in selbständigen Modellierübungen zu versuchen. Nachdem er eine Anzahl von Bildnissen nach Personen seiner näheren Umgebung angefertigt hatte, erhielt er zum Zwecke weiterer künstlerischer Ausbildung im Jahre 1802

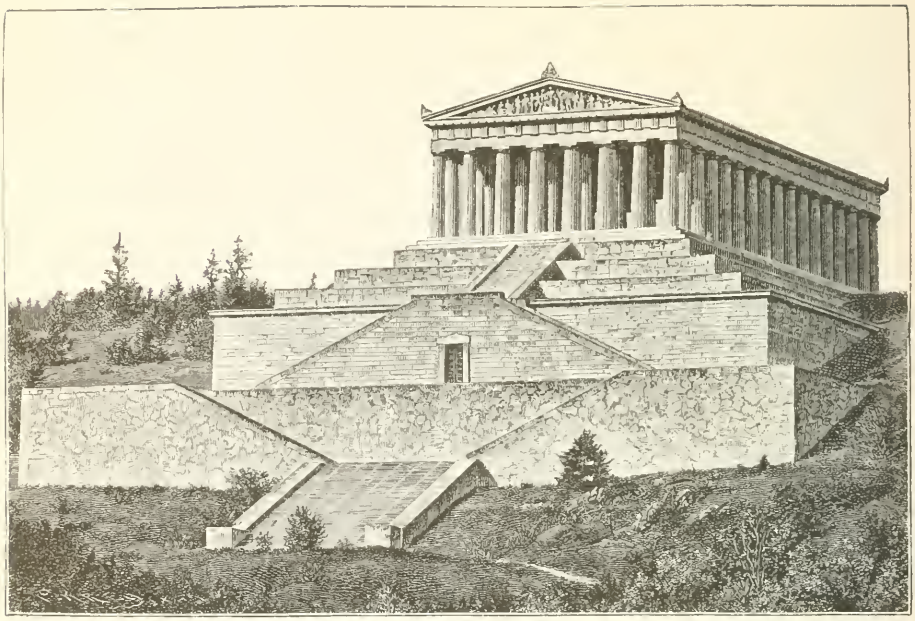


Abb. 789. Walhalla bei Regensburg, von Klenze.

einen sechsmonatlichen Urlaub nach Dresden. Im Herbst desselben Jahres brachte er ein Relief „Diana und Endymion" auf die akademische Ausstellung zu Berlin, und jetzt wendete ihm Schadow seine Teilnahme zu; der vielbeschäftigte Meister betraute im Jahre 1803 den kunsttreibenden Kammerdiener mit der Ausführung eines größeren Reliefs, zu dem er nur eine Skizze lieferte, so daß die Durcharbeitung mit Hülfe von Naturstudien Rauch überlassen blieb, und der Meister wurde durch dessen Arbeit höchlich zufrieden gestellt. Bald darauf erhielt Rauch, an dessen hoher künstlerischer Begabung nach dem Urteil Schadows nicht mehr zu zweifeln war, die schon mehrmals vergeblich erbetene Entlassung aus seinem Dienst, und im Sommer 1804 begab er sich, durch ein königliches Jahrgehalt unterstützt, nach Rom. Nach einer genußreichen fünfmonatlichen Reise in der Gesellschaft eines jungen Grafen Sandretzky, durch Mitteldeutschland, den Oberrhein hinauf, durch die Schweiz, Südfrankreich, zur See die Riviera entlang und von Genua aus über die Hauptstädte Oberitaliens, traf er im Januar 1805 in Rom ein. Hier fand er alsbald Anschluß an den anregenden und schaffensfreudigen Kreis, dessen Mittelpunkt das Haus Wilhelm von Humboldts bildete. Von Humboldt wie ein Familienmitglied aufgenommen, vollendete Rauch, der von engeren Berufsgenossen hier die gefeierten Meister Thorwaldsen und Canova fand, während eines sechsjährigen Aufenthalts seine geistige und künstlerische Ausbildung. Er führte in dieser Zeit eine Anzahl von Bildnissen und von andern Arbeiten — meistens Reliefbilder mythologischen Inhalts —, die großenteils für das Humboldtsche Landschloß Tegel bestimmt waren, in Marmor aus und eignete sich eine meisterhafte Fertigkeit in der Marmorarbeit an. Unter den Bildnissen befand sich auch dasjenige der Königin Luise. Kurz bevor Rauch nach Italien abreiste, war es ihm vergönnt gewesen, seine königliche Herrin nach dem Leben zu modellieren; diese Büste führte er in Rom mehrmals in Marmor aus, und ein dem Könige übersandtes Exemplar derselben traf gerade kurze Zeit nach dem Tode der Fürstin in Berlin ein. Die Schönheit dieses Bildnisses trug dazu bei, im Verein mit der Verwendung

Humboldts, daß Rauch zu Anfang des Jahres 1811 vom Könige zurückberufen und mit der Anfertigung des Denkmals der Königin beauftragt wurde. Der Erfolg bewies, daß Friedrich Wilhelm III. die rechte Wahl getroffen hatte, und daß Rauch den berühmtesten ausländischen Meistern der Zeit mindestens ebenbürtig war.

Abb. 790. Treppenhaus der Staatsbibliothek zu München, von Gärtner.

Rauchs glänzende Ruhmeslaufbahn wurde in der großartigsten Weise eröffnet durch das Denkmal der Königin Luise. Die Anordnung des Werks hatte Friedrich Wilhelm III. genau vorgeschrieben. Zahlreiche Entwürfe waren eingeliefert worden, darunter auch einer von Schadow (ein Abguß desselben im Hohenzollern-Museum), die alle die Entschlafene auf einem Ruhebette zeigten, in der Lage einer Schlummernden, mit seitwärts geneigtem Kopfe, zusammen gelegten Händen und übereinander geschlagenen Füßen, von einem einfachen Gewande umflossen. Rauchs Entwurf übertraf alle an Schönheit; er zeigte nicht nur den natürlichen Liebreiz der schönen Frau, sondern auch die edle Hoheit der Königin und die ideale Verklärung der Dulderin, die von des Lebens schwerem Ungemach in ewigem Frieden ausruhte. Im Schlosse zu Charlottenburg führte

Abb. 791. Selbstbildnis Chr. Rauchs.
Nach dem Gipsmodell im Rauch-Museum zu Berlin.

Rauch, fast im beständigen Beisein des Königs, das Thonmodell aus. Zur Übertragung desselben in Marmor begab er sich im Jahre 1812 wieder nach Italien. Unterwegs hielt er sich einige Wochen in München auf; Kronprinz Ludwig, der damals schon die Gründung der Walhalla und der Ruhmeshalle beschlossen hatte, richtete dem Meister in der eignen Wohnung eine Werkstatt ein, damit er ihm eine Anzahl Büsten für seinen Ehrentempel modelliere. Als Rauch danach in Carrara einen passenden Marmorblock für das Luisen-Denkmal gefunden hatte, wurde er durch die Nachricht erschreckt, daß das Modell gänzlich in Trümmern in Bologna angekommen sei; glücklicherweise ließ der Schaden sich wieder gut machen und die Marmorausführung wurde in Carrara alsbald in Angriff genommen. Zu dem Denkmal der Königin gehörten außer dem mit Adlern und Wappen geschmückten Sarkophag, der das Lager der Schlummernden zu tragen hatte, zwei an den Seiten aufzustellende große Kandelaber, von denen der eine am Schaft mit der Reliefdarstellung der heiteren Horen, der andre mit derjenigen der unerbittlichen Parzen geschmückt wurde. Von diesen Kandelabern führte Rauch nur denjenigen mit den Parzen aus, den andern übertrug er an Friedrich Tieck, der damals in Carrara weilte, um Walhalla-Büsten für den Kronprinzen von Bayern auszuführen, und der mit Rauch ein enges Freundschaftsbündnis schloß. Im August 1814 war das Denkmal in allen seinen Teilen fertig; in seiner Werkstatt in Rom — zwischen hier und Carrara teilte der nebenbei mit Bildnissen beschäftigte Meister seine Zeit — hatte Rauch die letzte Hand daran gelegt. Das Marmorwerk wurde in Livorno auf einem englischen Schiff verladen. Sein Urheber begab sich einige

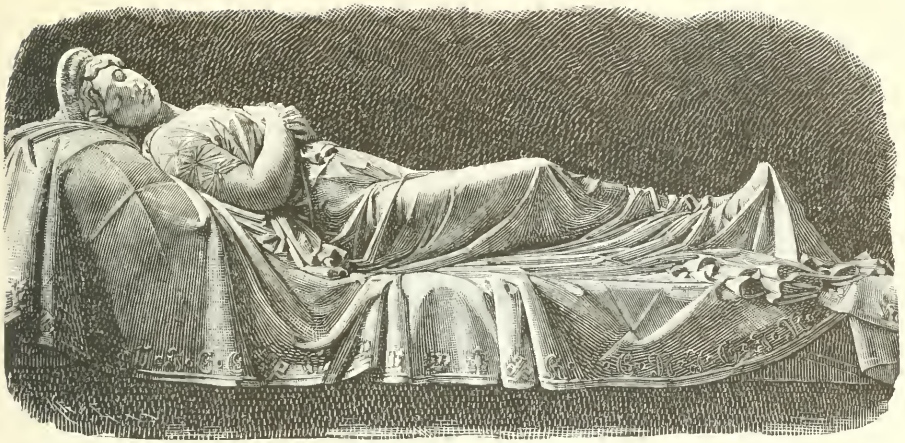


Abb. 792. Denkmal der Königin Luise im Mausoleum zu Charlottenburg.
Von Chr. Rauch.

Zeit nachher, nachdem er noch mehrere Bildnisse angefertigt hatte, auf den Heimweg; aber noch einmal sollte ihn das Schicksal seiner Schöpfung mit Besorgnis erfüllen. In München erfuhr er durch die Zeitung, daß das Schiff, welches dieselbe trug, von einem amerikanischen Kaper genommen worden war; doch traf im Januar 1815 die Nachricht ein, daß ein englischer Kaper diesem die Beute wieder abgejagt hatte. Im Frühjahr 1815 kam das Denkmal nach Berlin, wo Rauch als Gast des Königs im Schlosse weilte. Im Sommer wurde es in dem Mausoleum, welches Friedrich Wilhelm zu diesem Zwecke im Parke von Charlottenburg hatte errichten lassen, aufgestellt. Dieses anmutsvolle und doch so erhabene Bildwerk braucht man nicht im Licht seiner Zeit zu betrachten um es zu würdigen; es spricht eine allverständliche Sprache der Kunst, mit seiner schlichten, liebenswürdigen Schönheit rührt und ergreift es jeden Beschauer (Abb. 792). — Die glückliche Beendigung der Kriege brachte dem Künstler jetzt die Aufgabe, Standbilder auszuführen, durch deren Aufstellung der kunstliebende König seine Helden ehren wollte. In der Umgebung der Schinkelschen Königswache sollten die Denkmäler von Blücher, Scharnhorst und Bülow Platz finden, ersteres dem Gebäude gegenüber, die beiden andern zu den Seiten desselben. Rauch modellierte diese letzteren zuerst, und zwar in Rom, wo er sich bis 1818 wieder aufhielt, und wo er außerdem, neben manchen andern Arbeiten, ein Blücher-Standbild für Breslau entwarf und ein Standbild des Kaisers Alexander für einen russischen General in Marmor ausführte. Die Marmorausführung der beiden Feldherrenstatuen für Berlin fand in Berlin selbst statt, in der auf Schinkels Betreiben eingerichteten großen Bildhauerwerkstatt in der Klosterstraße, wo jetzt Abgüsse fast sämtlicher Werke Rauchs zu einem besonderen Museum vereinigt sind. Daß die Helden in realistischer Tracht abgebildet wurden,

Abb. 793. Standbild Blüchers in Berlin. Von Chr. Rauch.

verstand sich jetzt schon fast von selbst. Rauch erfaßte jedoch diese Aufgabe nicht ganz so unbefangen wie Schadow; der Versuch, an und für sich formlose Kleidungsstücke durch schönstilisierte Faltenzüge zu veredeln, hat für uns heute etwas sehr Befremdliches. Grundsätzlich ließ er die eigentlich doch zur Uniform gehörigen Kopfbedeckungen weg, um von der Stirn, als einem für Charakteristik und Ausdruck wichtigen Teil des menschlichen Antlitzes, nichts zu verlieren. Die Sockel der Marmorstandbilder von Scharnhorst und Bülow schmückte er mit klassischen Reliefdarstellungen von Kriegs- und Siegesgöttinnen. Die Aufstellung der beiden Denkmäler fand im Jahre 1822 statt; vier Jahre später folgte dasjenige Blüchers. Dieses wurde nicht in Marmor, sondern in Erzguß ausgeführt; ebenso das gleichfalls im Jahre 1826 aufgestellte Blücher-Standbild in Breslau. Das Berliner Blücher-Denkmal, das den alten Marschall Vorwärts zeigt, wie er, einen Fuß auf ein am Boden liegendes Geschützrohr stellend, den gesenkten Säbel in der Faust, vom Siege zu weiteren Thaten ausschaut (Abb. 793), ist bei weitem das volkstümlichste unter Rauchs Feldherrenstandbildern. Den hohen Sockel desselben schmückt außer anderm Bildwerk ein trefflicher Relieffries mit der Darstellung des Ausmarsches und des Siegeszuges der Truppen, streng realistisch im einzelnen, aber klassisch in der Anordnung, insofern es nach dem Vorbild der Antike das naturgemäße bildnerische Gesetz beobachtet, daß das Relief sich an die Fläche bindet und nicht durch perspektivische Vertiefung in den Bereich der Malerei hinübergreift (Abb. 778). Dem prächtigen Kopf Blüchers hat Rauch bei beiden Standbildern eine lebensvolle Büste zu Grunde gelegt, die er im Jahre 1815 nach der Natur modellierte, als der alte Feldmarschall, eben im Begriff zur Armee aufzubrechen, ihm eine hastige Sitzung schenkte, eine der trefflichsten unter den sehr zahlreichen Bildnisbüsten des Meisters. — Den Feldherrendenkmälern reihen sich die Standbilder in den Nischen des Denkmals auf dem Kreuzberg an, welche zum Teil von Rauch entworfen sind, aber nach Angaben Schinkels. Schinkel war ein ausgesprochener

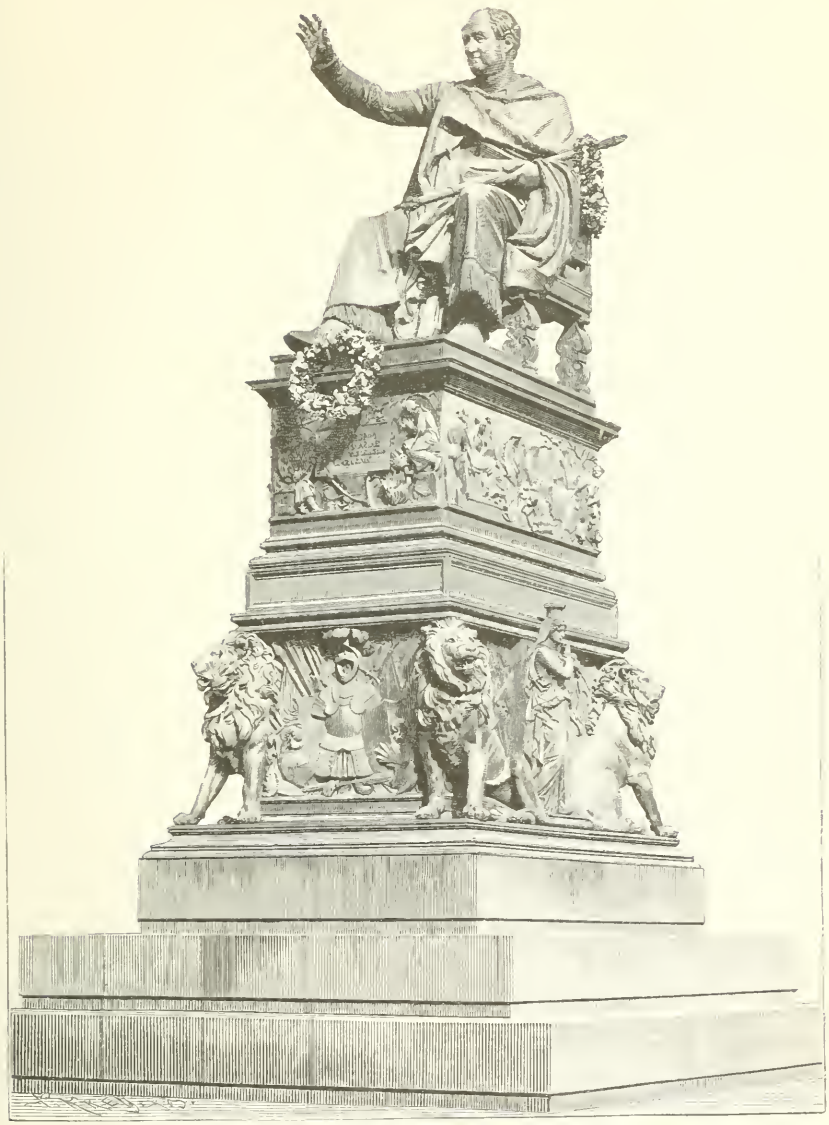


Abb. 794. Max-Josephs-Denkmal in München. Von Chr. Rauch.

Gegner der Anwendung moderner Tracht in der Bildnerkunst, und so wurden hier nicht realistische Abbilder der Helden der Befreiungskämpfe angebracht, sondern geflügelte Gestalten in teils antiker, teils phantastischer Idealtracht, welche die Ortsgenien von Siegesstätten vorstellten, aber die Bildnisköpfe jener

Abb. 795. Dürer-Denkmal in Nürnberg. Von Chr. Rauch.

Helden zeigten; die Genien von Paris und Belle-Alliance wurden in weiblicher Gestalt und mit den Zügen der Königin Luise und der russischen Kaiserin dargestellt; zu diesen beiden Gestalten hat Rauch auch die ausgeführten Modelle geliefert. — Zum Gießen und Ciselieren der beiden Blücher-Statuen mußten die Arbeiter noch aus Frankreich berufen werden. Aber schon zu derselben Zeit war Rauch dem König von Bayern behülflich, wieder eine deutsche Kunstgießerei einzurichten, nachdem ein Jahrhundert lang keine solche bestanden hatte. 1824 erhielt der Meister den Auftrag, zur Feier des 25jährigen Regierungsjubiläums des Königs Max Joseph I. dessen Denkmal für die bayrische Hauptstadt anzufertigen. Im folgenden Jahre, als Ludwig den Thron bestiegen hatte, dessen vaterländischer Sinn sich dagegen sträubte, daß das Bild seines Vaters durch französische Hände ausgeführt werden sollte, ging Rauch mit dem Gießer Stiglmayer nach Paris, um das dortige Gießverfahren gründlich kennen zu lernen, und unter seiner Leitung trat darauf die große königliche Erzgießerei zu München, aus der so viele Kunstwerke hervorgegangen sind, ins Dasein. In den Jahren 1829 bis 1835 wurde hier der Guß des Max-Joseph-Denkmals bewerkstelligt, das die überlebensgroße sitzende Figur des Königs zeigt, der die Rechte wie zum Segen über seine Stadt erhebt, und das in seinen Sockelreliefs die Friedensthätigkeit des Königs feiert (Abb. 794). — Der Gründung der Münchener Gießerei folgte bald die Einrichtung ähnlicher Anstalten in Berlin und an andern Orten, zum Teil wieder unter Mitwirkung Rauchs. Eine Anzahl von Standbildern, welche der Meister in der zweiten Hälfte der zwanziger und in den dreißiger Jahren schuf, wurden in Erzguß ausgeführt: das Denkmal des „Waisenvaters" Francke für das Waisenhaus zu Halle a. d. Saale, dasjenige Dürers — das erste öffentliche Denkmal, welches in Deutschland einem Manne von bürgerlicher Stellung errichtet wurde — für Nürnberg, die Gruppe der ersten christlichen Polenkönige Mieczyslaw und Boleslaw für den Dom zu Posen. War man einmal davon abgekommen, geschichtliche Denkmäler in ideale Tracht zu kleiden, so verstand es sich von selbst, daß auch Personen aus entfernterer Vergangenheit in der Tracht ihrer Zeit dargestellt werden mußten; Albrecht

Dürer trägt die Kleidung, in der er selbst sich mehrmals auf seinen Gemälden abgebildet hat, nur ist die Kopfbedeckung weggelassen (Abb. 795); die beiden Polenkönige erscheinen in reicher ritterlicher Tracht, so getreu wie es eben der damalige Stand der Altertumskunde, die erst angefangen hatte sich mit den mittelalterlichen Kunstdenkmälern eingehender zu beschäftigen, gestattete (Abb. 796). Alles that übrigens Rauch der geschichtlichen Treue doch nicht zuliebe; dem Francke (gestorben 1727) hätte er eine Allongeperücke geben müssen, aber das glaubte er mit seinem künstlerischen Gewissen nicht vereinbaren zu können und so verwandelte er den Lockenwust in natürlich herabwallendes Haar; er durfte sich diese Freiheit um so eher erlauben, als er dem ganzen Werk einen idealen Anflug gab und die beiden Kinder zu den Seiten des Waisenvaters, der im langfaltigen Predigertalar dasteht, in antike Röckchen kleidete (Abb. 797). Unbedenklich wich er von der geschichtlichen Treue ab, wenn er dadurch die ideale Bedeutung der dargestellten Persönlichkeit hervorheben zu können glaubte; so gab er dem für Gumbinnen ausgeführten Standbild des Königs Friedrich Wilhelm I. zu dem geschichtlichen Soldatenrock den Hermelinmantel, aus vollster Überzeugung und ohne darin, wie Schadow, einen Widerspruch zu finden. In einem Falle war es ihm unmöglich,

Abb. 796. Denkmal der Polenkönige Miecżyslaw u. Boleslaw im Dom zu Posen. Von Chr. Rauch.

Abb. 797. Rauchs Francke-Denkmal im Hofe des Waisenhauses zu Halle

sich zur Anwendung der zeitgenössischen Tracht zu verstehen, als es sich nämlich um ein in Frankfurt aufzustellendes Denkmal Goethes handelte; da Goethe selbst die realistische Auffassung bei öffentlichen Denkmälern aufs entschiedenste verwarf, so konnte auch Rauch sich ein öffentliches Standbild des Dichters nicht im Alltagsrock, sondern nur in antiker Gewandung vorstellen, und da er sich über diesen Punkt nicht mit den Auftraggebern zu einigen vermochte, so zerschlug sich die Bestellung. Wohl aber vertrug es sich mit den Anschauungen Rauchs, in der anspruchslosen Gestalt eines kleinen beweglichen Bildwerks von der Persönlichkeit des Dichters ein schlicht naturgetreues Abbild zu geben; seiner Hand verdanken wir die bekannte Statuette Goethes im Hausrock (Abb. 798). — Neben dieser Statuette muß unter Rauchs kleineren Arbeiten die gleichfalls durch Bronzeguß vervielfältigte Gruppe der Jungfrau Lorenzen von Tangermünde auf dem Hirsch besonders erwähnt werden, weil sie das einzige seiner Werke ist, das uns daran erinnert, daß Rauch im Zeitalter der Romantik lebte; freilich auch nur durch die Wahl des einer mittelalterlichen Sage entnommenen Stoffes, nicht im geringsten durch die Auffassung und die Formengebung (Abb. 799). Rauch verhielt sich zeitlebens durchaus ablehnend gegen die romantische Strömung; er wurzelte vollbewußt auf dem Boden der klassischen Kunst. Eine Reihe klassischer Idealgestalten zu schaffen, die in demselben Maße wie das Luisen-Denkmal dem Meister einen unvergänglichen Ruhmestitel erwerben sollten, dazu gab ihm König Ludwig Gelegenheit, als er sechs marmorne Siegesgöttinnen zum Schmuck der sechs Wandabteilungen der Walhalla bei ihm bestellte. — Die Marmorarbeit hatte in Rauchs Werkstatt auch während der Ausführung der Modelle zu den großen Erzstandbildern niemals geruht. Als hervorragende Marmorwerke waren in den zwanziger Jahren eine etwas veränderte Wiederholung des Luisen-Denkmals für den „Antikentempel" im Park von Sanssouci und das liebliche Grabdenkmal der fünfjährigen Prinzessin Elisabeth von Hessen (in der großherzoglichen Fürstengruft bei Darmstadt)

Abb. 798. Goethe im Hausrock.
Nach dem Gipsmodell Rauchs im Rauch-Museum zu Berlin.

entstanden; ferner das bereits während des ersten römischen Aufenthalts entworfene Idealbildnis der Adelheid von Humboldt als Psyche (im Schloß zu Tegel). Die sechs schönen, hoheitsvollen Viktorien in der Walhalla aber, welche jede in andrer Weise den Begriff des Sieges — im weitesten Sinne, nicht bloß des Sieges auf dem Schlachtfelde — verkörpern, darf man wohl als die Krone der

Abb. 799. Jungfrau Lorenzen von Tangermünde auf dem Hirsch.
Nach dem Rauchschen Gipsmodell im Rauch-Museum zu Berlin.

Idealbildnerei unsers Jahrhunderts bezeichnen (Abb. 800, 801). Infolge der ungeteilten Bewunderung, welche dieselben fanden, mußte Rauch noch oftmals die geflügelte Siegesgöttin darstellen, und jedesmal wußte er sie neu und fesselnd zu gestalten. — Den Auftrag zu seinem größten Werk erhielt der Meister im Jahre 1839. Der niemals ganz aufgegebene Gedanke, Friedrich dem Großen in seiner Hauptstadt ein würdiges Denkmal zu setzen, sollte endlich zur That werden. Schon 1825 hatte Rauch einen Entwurf dazu angefertigt, welcher im wesentlichen dem später von ihm ausgeführten Denkmal entsprach, indem derselbe das Reiterbild des Königs auf einem hohen Unterbau zeigte, an dessen Ecken vier Reiterbilder von Feldherren angebracht waren, alle Figuren in ihrer geschichtlichen Tracht. Aber es dauerte geraume Zeit, ehe er diesem Entwurf Anerkennung verschaffen konnte. Namentlich behielt eine entgegenstehende Meinung lange die Überhand, nach welcher der König nicht in seiner Zeittracht, für welche der damalige Sprachgebrauch die Bezeichnung „historisch“ nicht anerkannte, sondern, da er ja nicht bloß für seine Zeit gelebt hatte, in der allgemeingültigen

römischen Feldherrenkleidung dargestellt werden, das ganze Denkmal aber nach den bekannten römischen Vorbildern die Gestalt einer reliefumwundenen Säule erhalten sollte. Schließlich genehmigte Friedrich Wilhelm III. das Reiterstandbild Rauchs mit der Abänderung, daß das Fußgestell mit allegorischen Darstellungen anstatt der realistischen Feldherrengruppen umgeben würde. Erst Friedrich Wilhelm IV., der in Rauch einen seiner Lehrer auf dem von ihm so sehr geliebten Feld der Künste verehrte, kam auf den ursprünglichen Gedanken des Meisters zurück. Kurz vor dem Tod Friedrich Wilhelms III., am hundertjährigen Gedenktage der Thronbesteigung Friedrichs des Großen (31. Mai 1840), wurde der Grundstein des Denkmals gelegt. Langsam wuchs das gewaltige Werk empor, bis es am 31. Mai des Jahres 1851 enthüllt wurde, unter dem Jubel einer unzählbaren Menschenmenge und zum Stolz des ganzen Vaterlandes.

Abb. 800. Kranzwerfende Viktoria von Rauch.

In der Walhalla bei Regensburg.

Auf einem Granitsockel erhebt sich das eherne Fußgestell des Reiterbildes in drei Absätzen. Der unterste Absatz enthält Inschrifttafeln mit den Namen der Helden, die zu bildlicher Darstellung keinen Platz gefunden haben. Auf seinen vier Ecken erscheinen lebensgroß die Reiterstandbilder von Zieten und Seydlitz, Prinz Heinrich von Preußen und Herzog Ferdinand von Braunschweig; zwischen ihnen stehen an drei Seiten die übrigen hervorragendsten Kampfgenossen des Königs, an der vierten Seite die ersten Geisteshelden seiner Zeit; diese Gruppen freistehender Figuren werden ergänzt durch die hinter ihnen sichtbaren Reliefsiguren an den Flächen der mittleren, höchsten Abteilung des Fußgestells. Der dritte Absatz endlich ist an den Ecken mit den sinnbildlichen Gestalten der vier Herrschertugenden Gerechtigkeit, Weisheit, Mäßigung und Stärke geschmückt, und zeigt an seinen Flächen Reliefbilder in kleineren Figuren, welche mit Zuhülfenahme sinnbildlicher Vorstellungen das Leben des großen Königs erzählen. So reich und prächtig das alles ist, es dient nur zur glänzenden Hervorhebung der alles beherrschenden, zweimal lebensgroßen Hauptfigur. Da reitet der alte Fritz, wie er leibte und lebte, mit dem Krückstock in der Hand, den dreispitzigen Hut auf dem Kopfe — glücklicherweise hat Rauch hier an seinem Grundsatz, den Kopf unbedeckt zu lassen, nicht fest gehalten —; aber über seine Schultern wallt der Herrschermantel, der den Umrissen eine monumentale Fülle verleiht und dem Mann in der schlichten Uniform als den Träger königlicher Würde kennzeichnet (Abb. 802).

Daß das stolz einherschreitende Roß des Königs nicht das bekannte Gepräge der ramsnasigen Soldatenpferde aus der Friedrichszeit trägt, sondern als ein Pferd moderner Züchtung erscheint, ist ein — freiwillig oder unfreiwillig gemachtes — Zugeständnis an den Zeitgeschmack, über das wir gern hinwegsehen mögen. Jedenfalls hat Rauch, der überhaupt ein großer Meister in Tierdarstellungen war, in den sämtlichen Pferden des Denkmals prächtig naturwahre und lebensvolle Geschöpfe gebildet; sie sind völlig frei von der sonst für Pferdedarstellungen aus der ersten Hälfte unsers Jahrhunderts bezeichnenden

Abb. 801. Viktoria von Rauch.
In der Walhalla bei Regensburg.

— auf französischem Vorbild beruhenden — vermeintlichen Idealisierung durch Übertreibung der Merkmale edler Rasse.

Selbstverständlich war Rauch nicht während der ganzen Zeit, welche die Fertigstellung des Friedrich-Denkmals in Anspruch nahm, mit den Modellarbeiten für dasselbe beschäftigt. Alsbald nach seiner Thronbesteigung beauftragte ihn Friedrich Wilhelm IV. mit der Anfertigung des Denkmals seines königlichen Vaters für das Mausoleum zu Charlottenburg. Das Marmorbild war im Jahre 1846 vollendet; wie die Gestalt des Königs, in den Soldatenmantel gehüllt, groß und ernst im Todesschlafe daliegt, bildet sie ein ebenbürtiges Seitenstück zu derjenigen der Königin Luise. — In ähnlicher Weise führte Rauch für das Mausoleum des Schlosses Herrenhausen die Grabbilder der Königin Friederike (gestorben 1841) und des Königs Ernst August (gestorben 1851) von Hannover aus; nur erhielten hier beide Gestalten, im Gegensatz zu der edlen Schlichtheit, welche dem Wesen des preußischen Königspaars so recht entsprach, den königlichen Hermelinmantel. — Ferner schuf der Meister während der Arbeiten am Friedrich-Denkmal und nach dessen Vollendung, abgesehen von zahlreichen kleineren Arbeiten, namentlich Bildnisbüsten, noch eine Reihe von Erzstandbildern: das 1849 aufgestellte Reiterbild des Großherzogs Paul Friedrich von Mecklenburg für Schwerin; dann die Standbilder von York und Gneisenau, welche der König 1845 zur Vervollständigung der Feldherrengruppe an der Königswache bestellte, und die 1855 enthüllt wurden; ferner die Standbilder zweier Civilpersonen, des Philosophen Kant für Königsberg, und des „Begründers der wissenschaftlichen Landwirtschaft" Thaer für Berlin, beide in der schlichten Tracht ihrer Zeit. Das Bild Thaers war eine der letzten Arbeiten des Meisters; die Sockelreliefs dazu konnte er nicht mehr selbst ausführen. — Bei dem Standbild Gneisenaus fällt die Lebhaftigkeit der Bewegung auf, die zu der klassischen Ruhe, welche sonst den Rauchschen Standbildern eigen ist, im Gegensatz steht; diese Unruhe beruht auf den persönlichen Wünschen des Königs, dem Rauch den Feuergeist Gneisenaus nicht lebendig genug zum Ausdruck bringen konnte. Eins seiner letzten Werke hat der Meister nach einer eigenhändigen Skizze des königlichen Künstlers angefertigt: Moses im Gebet während der Schlacht gegen die

Abb. 802. Denkmal Friedrichs des Großen von Rauch in Berlin.

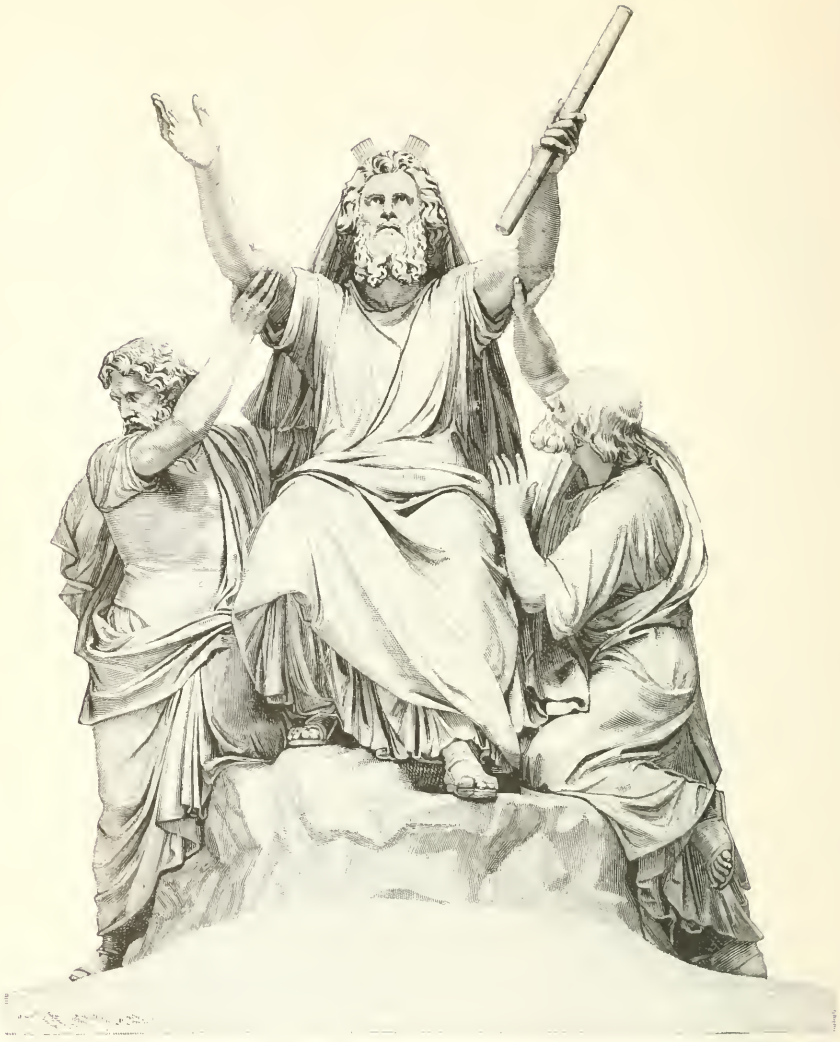


Abb. 803. Mosesgruppe von Rauch in der Friedenskirche zu Potsdam.

Amalekiter, wie Aaron und Hur ihn stützen, daß er die erhobenen Arme nicht sinken läßt. Friedrich Wilhelm IV. hatte die Gruppe im Jahre 1848 entworfen und die Zeichnung an Rauch zur bildnerischen Ausführung übergeben; aber erst gegen das Ende seines Lebens kam dieser dazu, das Thonmodell derselben zu vollenden; die in der Vorhalle der Friedenskirche zu Potsdam aufgestellte Marmorausführung wurde erst nach dem Tode des Meisters fertig (Abb. 803). Die letzte eigenhändige Marmorarbeit Rauchs war eine Danaide (in der neuen

Orangerie bei Potsdam), Wiederholung eines schon früher einmal für den Kaiser von Rußland ausgeführten Werkes. Es ist dies eine der wenigen Arbeiten des Meisters, in denen es ihm vergönnt war, an die schönste Aufgabe der Bildhauerkunst, die Wiedergabe der unverhüllten Menschengestalt, heranzutreten. Ebenso selten hat er religiöse Gegenstände behandelt. Zweimal hat er das dornengekrönte Haupt des Erlösers modelliert, einmal für das Grabmal Niebuhrs, das andre Mal für dasjenige der Brüder Boisserée (beide auf dem Kirchhof von Bonn). In die Kirche seiner Vaterstadt Arolsen stiftete er die Marmorfiguren von Glaube, Liebe und Hoffnung, die letztere als geflügelte Mädchengestalt, die beiden andern als Kinder gebildet. Als einen Knaben, der die Hand vertrauend und verlangend zum Himmel hebt, stellte er die Hoffnung dar, um das Grab seines Bruders damit zu schmücken. Der Erzguß dieser im Jahre 1855 vollendeten Figur wurde 1857 fertig, kurz bevor der fast einundachtzigjährige Meister in Dresden, wohin er sich zum Zwecke einer ärztlichen Operation begeben hatte, die Augen schloß, und das Bildwerk wurde nun zum Schmuck seines eignen Grabes verwendet.

Abb. 804. Studienkopf (Helene Engel) von Rauch: Studie zur Danaide.
Im Rauch-Museum zu Berlin.

Abb. 805. Arabeskenstreifen aus den Cornelius'schen Fresken in der Münchener Glyptothek.

2. Cornelius, Overbeck und Gesinnungsverwandte.

Rauch und Schinkel dachten nicht daran, als Umstürzler gelten zu wollen, noch auch wurden sie von andern als solche angesehen; in ruhigem und friedlichem Weiterausbau führten sie das von ihren Vorgängern begonnene Neuerungswerk zu Ende. Die mit ihnen gleichaltrigen Führer der neudeutschen Malerei aber traten kampfbereit auf den Schauplatz der Thaten; Krieg gegen die kunstverderbenden Akademien war bei diesen noch ebenso leidenschaftlich wie bei Carstens und seinen Anhängern die Losung des Tages.

An zwei verschiedenen deutschen Kunststätten nahm die Bewegung ihren Ursprung. In Düsseldorf suchte der feurige Peter Cornelius in Albrecht Dürers Art das Gegenmittel gegen „die laulich-liederliche Nachlässigkeit" des akademischen Kunstwesens und schloß mit mehreren Gleichgesinnten einen der Verfolgung dieses Zweckes geweihten Bund. In Wien lehnte sich eine Anzahl junger Maler, an ihrer Spitze der Lübecker Overbeck, gegen die von Friedrich Heinrich Füger, einem Nachahmer des Mengs, geleitete Akademie in einer Weise auf, welche ihre Verweisung von der Anstalt zur Folge hatte.

Peter Cornelius war am 23. September 1783 zu Düsseldorf als Sohn des dortigen Galerie-Inspektors Aloys Cornelius geboren; er hatte den ersten Unterricht von seinem Vater erhalten, der ihn nach Kupferstichen des Marcantonio Raimondi zeichnen ließ; von seinem dreizehnten Jahre an hatte er die Düsseldorfer Akademie besucht, an der damals unter Leitung des Direktors Johann Peter Langer ein geistesarmer Klassizismus nach französisch-zopfigen Regeln schablonenmäßig gelehrt wurde. Langer vermochte in Cornelius kein Talent zu entdecken und riet demselben nach dem Tode des Vaters (1799), ein Handwerk zu ergreifen; nur der festen Überzeugung, welche die Mutter von seinem Künstlerberuf hatte, verdankte es Cornelius, daß er bei der Kunst verbleiben konnte. Aber mit der Akademie vermochte er sich nicht zu vertragen. Was ihn zum Widerspruch trieb, war neben der heiligsten Begeisterung für die Würde der Kunst ein glühender vaterländischer Sinn; auf deutscher Grundlage mußte seiner Ansicht nach eine neue, große deutsche Kunst erwachsen.

Johann Friedrich Overbeck (geboren am 3. Juli 1789) war der Sohn jenes Dichters Overbeck, der dem Carstens emporgeholfen hatte. Er besuchte die Wiener Akademie seit 1806. Mehr aber als die hier herrschenden Kunstanschauungen sagte ihm die ernste Carstensische Richtung zu, die er durch den damals in Wien lebenden Eberhard Wächter kennen lernte. Das „Verbrechen", um dessentwillen er mit seinen jungen Genossen von der Akademie entlassen wurde (im Jahre 1810), war, nach Overbecks eigner Äußerung, „der Drang nach einem bestimmten, einzig richtigen Umriß der Form im Gegensatz der schwankenden, nebelvollen, flauen Zeit". Dazu aber kam bei diesen jungen Leuten noch etwas andres, ein schwärmerisch-religiöser Zug, der sie antrieb, neue Wege zu suchen; in Übereinstimmung mit den Anschauungen, welche die Romantiker der Litteratur, Wackenroder, Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel, aussprachen, sahen sie den richtigen Begriff von der Kunst darin, „daß die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse ihr eigentlicher Zweck, alles übrige aber nur Mittel, dienendes Glied und Buchstabe sei". Nur in den Werken der Künstler, welche vor Rafael gelebt hatten, und höchstens noch in dessen Jugendwerken, fanden sie, daß dieser Zweck rein erreicht worden sei. In diesen erblickten sie daher die einzigen nachahmenswerten Vorbilder, und so begegneten ihre Bestrebungen der mächtigen romantischen Zeitströmung, der dem kalten Klassizismus entgegenwirkenden gefühlvollen Bewunderung des Mittelalters.

Ein im Jahre 1799 erschienenes Buch „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" von W. H. Wackenroder (geboren zu Berlin 1772, gestorben 1798), herausgegeben von Ludwig Tieck, hat für die religiös-romantische Kunstrichtung ungefähr dieselbe Bedeutung, wie Winckelmanns „Gedanken" für die klassische. Das Buch ist aus einem übervollen jugendlichen Herzen geschrieben, aber es enthält neben vielen Überschwenglichkeiten eine große Fülle von Wahrheiten. Vor allem betont der Verfasser das wahre Wesen der Kunst, daß sie eine Äußerung der Seele ist, die von demjenigen nicht verstanden wird, der die Kunstwerke alle in eine Reihe stellt, „um sie mit einem kalten kritisierenden Blicke zu betrachten, wie es junge Künstler und sogenannte Kunstfreunde wohl jetzt zu machen pflegen". Darum kann er auch nicht eine einzelne Kunstrichtung als die allein wahre ansehen, und er tritt denjenigen entgegen, die über alte Kunstwerke sprechen wollen, ohne daß sie „über die Schranken der Gegenwart sich in die Vorzeit hinüberzusetzen vermögen". „Die Kunst ist die Blume menschlicher Empfindung zu nennen. In ewig wechselnder Gestalt erhebt sie sich unter den mannigfaltigen Zonen der Erde zum Himmel empor. . . . Nicht bloß unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen — auch unter Spitzgewölben, krausverzierten Gebäuden und gotischen Türmen wächst wahre Kunst hervor." Ganz im Einklang mit den Anschauungen des Carstens und seiner Anhänger bezeichnet Wackenroder es als Wesenseigentümlichkeit der echten Kunst, daß sie aus eigner Seele quillt, daß sie sich nicht lernt und nicht gelehrt wird, daß die geschickte Führung des Pinsels niemanden zum Künstler macht. Wie jene steht er in der Überzeugung von der erhabenen Bedeutung der Kunst der akademischen Zopfmalerei feindlich gegenüber, die er treffender als vielleicht irgend ein andrer kennzeichnet: „Die Neuerer scheinen gar nicht zu wollen, daß man ernsthaft an dem, was sie uns vorstellen, teilnehmen solle; sie arbeiten für vornehme Herren, welche von der Kunst nicht gerührt und veredelt, sondern aufs höchste geblendet und gekitzelt sein wollen; sie bestreben sich, ihr Gemälde zu einem Probestück von recht vielen lieblichen und täuschenden Farben zu machen; sie prüfen ihren Witz in Ausstreuung der Lichtes und Schattens, aber die Menschenfiguren scheinen öfters bloß um

der Farben und des Lichtes willen, wahrlich ich möchte sagen, als ein notwendiges Übel im Bilde zu stehen. Wehe muß ich rufen über unser Zeitalter, daß es die Kunst so bloß als ein leichtsinniges Spielwerk der Sinne übt, da sie doch wahrlich etwas sehr Ernsthaftes und Erhabenes ist. Achtet man den Menschen nicht mehr, daß man ihn in der Kunst vernachlässigt und artige Farben und allerhand Künstlichkeit mit Lichtern der Betrachtung würdiger findet?" Wie jene Kunstverbesserer verfällt auch Wackenroder in dem gerechten Eifer gegen die Unterordnung der Darstellung unter die Farbenwirkung, in die uns heutzutage so schwer verständliche Übertreibung, daß ihm der ganze „eitle Farbenprunk" verwerflich erscheint. Wir mögen diesen Standpunkt erklärlich finden bei solchen, die in erster Linie immer nur die antiken Bildwerke als maßgebende Muster im Auge hatten; aber Wackenroder schwärmte vor allem für die Meister des 15. Jahrhunderts, und da kommt es uns ganz unbegreiflich vor, wie es möglich war, nicht zu sehen, daß unter diesen wenigstens die Niederdeutschen und Niederländer, aber auch ein großer Teil der Oberdeutschen, gerade im Farbenreiz das Zaubermittel besitzen, durch das sie den Beschauer unwiderstehlich fesseln und ihn zwingen, sich in ihre Empfindungen zu vertiefen. — Die Zopfmalerei war freilich am wenigsten danach angethan, daß auf ihre Erzeugnisse sich diejenige Betrachtungsweise hätte anwenden lassen, welche der „kunstliebende Klosterbruder" als zu wirklichem Kunstgenuß erforderlich hinstellte: „Das Hauptsächlichste ist, daß man nicht mit verwegenem Mut über den Geist erhabener Künstler sich hinwegzuschwingen und, auf sie herabsehend, sie zu richten sich vermesse: ein thörichtes Unternehmen des eitlen Stolzes der Menschen. Die Kunst ist über dem Menschen: wir können die herrlichen Werke ihrer Geweihten nur bewundern und verehren, und, zur Auflösung und Reinigung aller unsrer Gefühle, unser ganzes Gemüt vor ihnen aufthun." Solche geweihte, erhabene Künstler waren ihm aber auch die strengen klassizistischen Neuerer nicht, mit denen er sonst in der Gegnerschaft gegen das Regelwesen, die Gehaltlosigkeit und Gefühlsleere des Zopftums übereinstimmte. Das Einseitige an seiner Richtung und dasjenige, wodurch er auch zu jenen in einen schroffen Gegensatz trat, war, daß er nur in einer von tiefer Frömmigkeit getragenen religiösen Kunst diejenige Einwirkung auf das Gemüt des Beschauers vollständig zu finden vermochte, die er von der Kunst verlangte. Indem er die Thatsache erkannte, daß die Kunst in der Religion ihre ursprüngliche Heimat hatte, übersah er, daß das ausgedehnte weltliche Gebiet, das dieselbe sich seit Jahrtausenden erworben, denn doch auch ein unbestrittenes und unbestreitbares Besitztum sei. Er wußte schließlich die Grenzen zwischen Kunst und Religion kaum zu finden. Wenn er den Künstlern sagt: die Kunst muß ihnen „eine religiöse Liebe werden, oder eine geliebte Religion, wenn ich mich so ausdrücken darf" — und dem Betrachtenden: „ich vergleiche den Genuß der edlern Kunstwerke dem Gebet" —, so ist es ein folgerichtiges Endergebnis, daß, „wo Kunst und Religion sich einigen, aus ihren zusammenfließenden Strömen der schönste Lebensstrom sich ergießt". Daß die erhabensten Aufgaben für die Kunst diejenigen sind, welche die Religion stellt, dürfte heute wohl weniger als damals auf Widerspruch stoßen. Aber die „Herzensergießungen" Wackenroders haben einer einseitigen, weltfeindlichen kirchlichen Kunstrichtung das Dasein gegeben — soweit wenigstens als überhaupt ein Litteraturerzeugnis eine Kunstthätigkeit hervorrufen kann; jedenfalls hat wohl zu keiner Zeit irgend ein Schriftwerk eine solche tiefgehende Bedeutung für die ausübende Kunst gewonnen wie dieses. — Auch die Nachahmung der vorrafaelischen Meister hat das Buch, wenn auch nicht hervorgerufen — hatte doch schon vierzehn Jahre früher W. Tischbein aus diesen seine lebendigsten Anregungen geschöpft —, so doch wesentlich gefördert. Zwar erscheint Wackenroder als ein Gegner jeder Nachahmung; er erkennt mit scharfem Blick das Hauptgebrechen der ganzen späteren Malerei, wenn er sagt: „Die besten späteren Meister, bis auf die neuesten Zeiten, haben fast alle kein andres Ziel gehabt, als irgend einer der ersten Ur- und Normalkünstler, oder gar mehrere zusammen, nachzuahmen, und sind auch nicht leicht auf andre Weise groß geworden als indem sie vortrefflich nachgeahmt haben." Grundsätzlich stellt er sich auf den Standpunkt jener vorurteilslosen Kunstbetrachtung, welche jede Kunst, die mit Ursprünglichkeit aus einem vollen Herzen quillt, als voll und ganz berechtigt ansieht. Aber indem er dieses nur bei religiöser Kunst für möglich hält, haftet er doch zuletzt an seinen Lieblingen fest, den Meistern des

15. Jahrhunderts. Sie sind ihm die größten Künstler; denn „diese ehrwürdigen Männer, von denen mehrere selbst Geistliche und Klosterbrüder waren, widmeten die von Gott empfangene Geschicklichkeit ihrer Hand auch bloß göttlichen und heiligen Geschichten und brachten so einen ernsthaften und heiligen Geist und eine so demütige Einfalt in ihre Werke, wie es sich zu geweihten Gegenständen schickt".

Bei den Künstlern, in denen Wackenroders Worte zur That aufkeimten, war nicht die Kraft zu ursprünglichen Schöpfungen vorhanden; es erfolgte ein inniger Anschluß an eben jene ehrwürdigen Männer, welche „die Malerkunst zur getreuen Dienerin der Religion machten", deren „Bilder in Kapellen und an Altären dem, der davor kniete und betete, die heiligsten Gesinnungen eingaben". So kam zu den vorhandenen Nachahmungsarten eine neue.

Den „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" folgten bald mehrere Schriften ähnlicher Richtung von untergeordneter Bedeutung. Mit Bestimmtheit, Schärfe und Folgerichtigkeit aber trat im Jahre 1803 Friedrich Schlegel in seiner Zeitschrift „Europa" als Vorkämpfer dieses neuen Kunstgeschmacks auf. Schlegel richtet seine Waffen mit Entschiedenheit gegen den ganzen Klassizismus, nicht bloß gegen das akademische Zopftum; da er aber wohl einsieht, daß die Malerei sich nicht ganz und gar auf religiöse Darstellungen beschränken lasse, so billigt er neben solchen den Malern Gegenstände romantisch-poetischen Inhalts zu. „Vergebens sucht ihr die Malerkunst wieder hervorzurufen," so wendet er sich an diejenigen, denen die Kunstverbesserung am Herzen liegt, „wenn nicht Religion oder philosophische Mystik wenigstens die Idee derselben wieder hervorgerufen hat. Dünkte aber dieser Weg den jungen Künstlern zu fern und zu steil, so möchten sie wenigstens die Poesie gründlich studieren, die jenen selben Geist atmet. Weniger die griechische Dichtkunst, als die romantische. Die besten Poeten der Italiener, ja der Spanier, nebst dem Shakespeare, ja die altdeutschen Gedichte, welche sie haben können, und dann die neueren, die am meisten in jenem romantischen Geiste gedichtet sind; das seien die beständigen Begleiter eines jungen Malers, die ihn allmählich zurückführen könnten in das alte romantische Land und den prosaischen Nebel antikischer Nachmacherei und ungesunden Kunstgeschwätzes von seinen Augen hinwegnehmen. Ein Extrem wird vielleicht das andre hervorrufen; es wäre nicht zu verwundern, wenn die allgemeine Nachahmungssucht bei einem Talent, das sich fühlte, gerade den Wunsch absoluter Originalität hervorbrächte." Schlegel malt sich den verlockenden Gedanken, daß eine neue ursprüngliche Kunst entstehen könnte, weiter aus; aber schließlich kommt er doch darauf, daß es „sicherer bliebe, ganz und gar den alten Malern zu folgen, besonders den ältesten, und das einzige Rechte und Naive so lange treulich nachzubilden, bis es dem Auge und Geiste zur andern Natur geworden wäre". Beachtenswert ist dabei daß er der altitalienischen Malerei die altdeutsche vorzieht, die er als „im Mechanischen der Ausführung genauer und gründlicher als es die italienische meistens ist", erkennt.

Schon vor dem Auftreten derjenigen Maler, welche als große Meister diese Richtung beherrschen sollten, schufen einzelne aus solcher Gesinnung heraus. So erregte um das Jahr 1806 ein begabter Maler Philipp Otto Runge (geb. 1776 zu Wolgast, ausgebildet in Kopenhagen und in Dresden, gest. zu Hamburg 1810) großes Aufsehen durch vier, nachmals durch Kupferstich vervielfältigte Federzeichnungen, welche in allegorischen, von mannigfaltigem Beiwerk umrahmten Darstellungen „eine religiös-philosophisch-künstlerische Anschauung des Menschenlebens" enthielten (Abb. 806 u. 807). Wenige Jahre später sah man in Dresden Landschaftsbilder von Kaspar David Friedrich, einem Landsmann des Runge, und gleich diesem Schüler der Akademien von Kopenhagen und von Dresden (geb. 1774 zu Greifswalde, gest. zu Dresden 1842), der tief empfundene poetische Stimmungen, meistens mit religiösen Beziehungen, zum Ausdruck brachte (Abb. 808). Zwei junge Maler aus Göttingen, die Brüder Franz und Johannes Riepenhausen (geb. 1786 und 1789, gest. zu Rom 1831 und 1860), die in Kassel durch Wilh. Tischbein die erste Anregung zum Studium der vorrafaelischen Meister erhielten und sich dann in Dresden weiter bildeten, zogen aus ihrer künstlerisch-religiösen Überzeugung als letzte Folge die Notwendigkeit des Übertritts zur katholischen Kirche, — ein Beispiel, das nachmals in diesen Künstlerkreisen häufig befolgt wurde; 1806 gaben dieselben 16 Radierungen

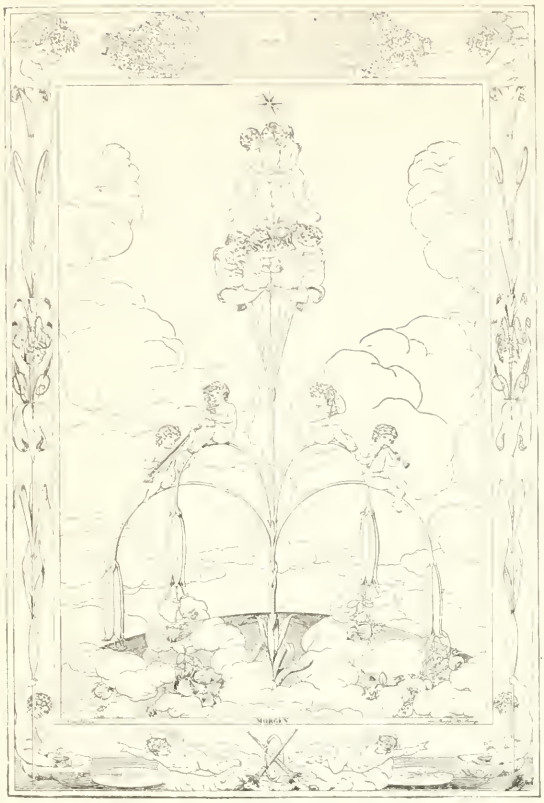


Abb. 806. Die vier Tageszeiten: Der Morgen.
Von Philipp Otto Runge.

aus dem Leben der h. Genovefa, im Anschluß an Tiecks Dichtung heraus; im folgenden Jahre begaben sie sich nach Rom und machten sich in der Folge mehr als durch ihre Gemälde deutsch-nationalen Inhalts in altitalienischer Form (Abb. 809) durch Abbildungen älterer italienischer Gemälde und durch Illustrationen zu Dichterwerken bekannt. Zum Illustrieren von Dichtungen, welche in entlegener Vorzeit spielen, fühlten sich überhaupt mancherlei Kräfte angeregt, seitdem das Ansehen eines Schlegel ein solches Unternehmen stützte. Besonders war Goethes Faust, dessen erster Teil im Jahre 1808 zuerst vollständig erschien, ein verlockender Gegenstand. Unter den zahlreich entstehenden Faustkompositionen hatten sich diejenigen von G. H. Näcke zu Dresden (geb. 1786 zu Frauenstein, gest. 1835), ein Ölgemälde (1811) und zwei ausgeführte Zeichnungen, am meisten des Beifalls von Goethe selbst zu erfreuen. Ein andrer Dresdener, Moritz Retzsch (geb. 1779, gest. 1857), veröffentlichte eine Folge von 26 Radierungen zu Faust, ein zur Zeit vielbewundertes, dem heutigen Beschauer aber gar wunderlich vorkommendes Werk; Retzsch gehörte, obgleich er hier und auch in späteren Werken aus dem romantischen Stoffgebiet schöpfte, in Bezug auf die Formengebung der streng klassizistischen Richtung an; er war einer der ersten, die Winckelmanns Wort von dem „wie auf die Spitze eines Haares gesetzten Kontur" buchstäblich nahmen: in strenge, kalte und leere Umrißlinien suchte er die Dichtung aus dem vollen Menschenleben einzuzwängen. Eben derselbe Gegenstand regte bald nachher auch einen Größeren zu seiner ersten wirklich selbständigen Schöpfung an: Cornelius.

Overbeck begab sich mit seinen Genossen, unter denen Franz Pforr aus Frankfurt (geb. 1788, gest. zu Albano 1812), der Sohn des seiner Zeit berühmten und als „deutscher Wouwerman" gefeierten Pferdemalers Joh. Georg Pforr (geb. 1745, gest. 1798), und der Schweizer Ludwig Vogel (geb. zu Zürich 1788, gest. 1879) die meist versprechenden waren, nach der Ausweisung von der Wiener Akademie nach Rom. Sie nahmen ihre Wohnung in dem ehemaligen Kloster S. Isidoro und teilten ihre Lebensweise und ihre Arbeit nach klösterlicher Art ein. Von den übrigen in Rom ansässigen Künstlern, denen sie als festgeschlossene und abgeschlossene Gruppe gegenübertraten, erhielten sie daher den Spitznamen „Klosterbrüder" oder „Nazarener". Im Jahre 1811 kam auch

Cornelius nach Rom und schloß sich alsbald, ohne indessen das Kloster zu beziehen, diesem Kreise an; als der begabteste und älteste wurde er der „Hauptmann" der Schar.

Cornelius, der in seinem 29. Jahre stand, war kein ganz namenloser Maler mehr, als er den Klosterbrüdern beitrat. Schon gleich nach dem Tode seines Vaters mußte er anfangen, durch Arbeiten jeglicher Art, wie sie sich gerade darboten, z. B. Zeichnen von Kalenderbildchen, Malen von Prozessionsfahnen, seine Kunst zum Broterwerb zu benutzen. Vergeblich beteiligte er sich 1804 und 1805 mit mythologischen Kompositionen bei den Goetheschen Preisbewerbungen; die „Weimarischen Kunstfreunde" nahmen bei aller Anerkennung des sich kundgebenden Talents an der allzu fehlerhaften Zeichnung Anstoß. Zu derselben Zeit aber vermittelte ihm der berühmte Sammler altdeutscher Gemälde, Domkapitular Wallraf in Köln, aus dessen Nachlaß das Kölner Museum hervorgegangen ist, den ehrenvollen Auftrag, die Kuppel und den Chor der St. Quirinskirche zu Neuß mit Darstellungen der Evangelisten und Apostel zu schmücken. Diese mit Leimfarben ausgeführten Gemälde haben sich nicht gehalten, und ihre verblaßten Reste sind in der Folge ganz beseitigt worden. Ein paar erhaltene Erstlingswerke von Cornelius befinden sich im Bethaus der Barmherzigen Schwestern zu Essen, zwei Ölgemälde, welche die vierzehn Nothelfer darstellen. Nach dem Tode der Mutter im Herbst 1809 verließ Cornelius Düsseldorf. Um sich die Mittel zu einer Romfahrt zu verschaffen, ließ er sich zunächst in Frankfurt nieder, wo er in dem kunstliebenden Fürstprimas Karl von Dalberg einen Gönner fand. Von den Arbeiten, welche er für diesen ausführte, bewahrt das Historische Museum zu Frankfurt ein kleines Ölbild, eine h. Familie. Alles Bisherige aber besaß eine untergeordnete Bedeutung gegenüber dem ersten Werk, in welchem Cornelius frei und ungehemmt aus seinem Innersten heraus schuf:

Abb. 807. Die vier Tageszeiten: Der Abend.
Von Philipp Otto Runge.

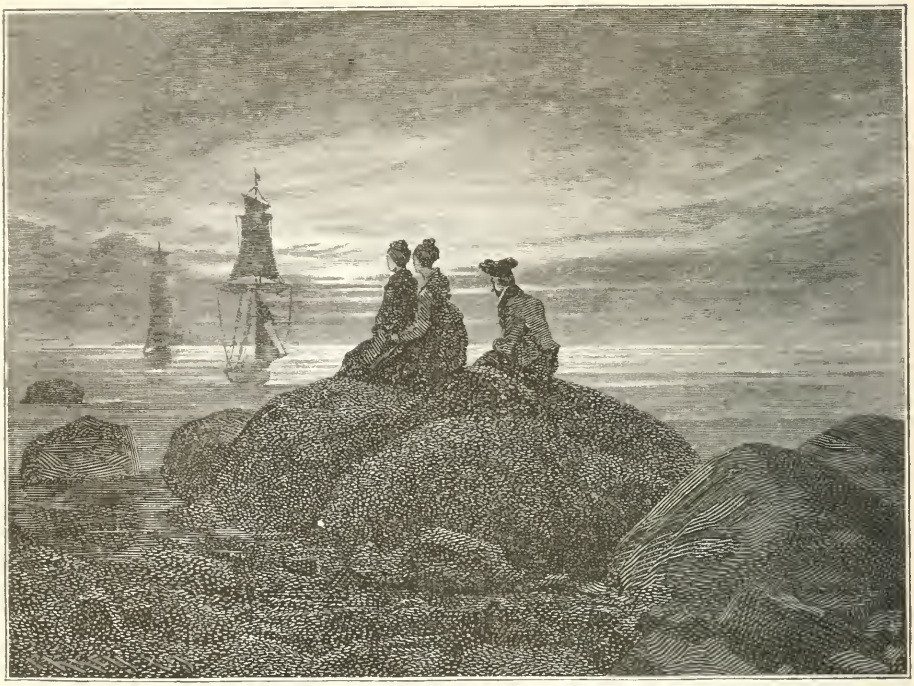


Abb. 808. Mondaufgang am Meer.
Von K. D. Friedrich. In der Nationalgalerie zu Berlin (Wagnersche Sammlung).

die Zeichnungen zu Goethes Faust. Als sechs Blätter dieser Folge fertig waren, übernahm der kunstsinnige Buchhändler F. Wenner die Herausgabe des Werks in Kupferstich, und Cornelius erhielt hierdurch die Mittel, die Reise nach Rom auszuführen. Hier vollendete er die Reihe der Faustdarstellungen, die er mit Einschluß eines Widmungs- und eines Titelblattes auf 12 Blätter brachte. Zugleich schuf er eine aus einem Titelblatt und sechs Bildern bestehende Folge von Zeichnungen zum Nibelungenlied. Fand er in jenem Stoff Gelegenheit, sich auch äußerlich, in der Tracht u. s. w., an sein Vorbild Dürer, in dessen Zeit ja die Sage die Begebenheiten verlegt, anzulehnen, so konnte er in den Schilderungen aus der deutschen Heldensage seiner reckenmäßigen Urkraft Luft machen. Bei der Betrachtung dieser Jugendwerke des Cornelius werden wir sowohl an Carstens wie an Wilhelm Tischbein sehr lebhaft erinnert; die Gefühlsweise des einen wie des andern klingt an, und auch äußerlich gemahnt die Strenge und Härte der Formengebung an jenen, Gepräge und Ausdruck der Köpfe an diesen; und doch hat Cornelius damals wahrscheinlich weder von Carstens noch von W. Tischbein Werke gekannt; es erscheint vielmehr bei ihm dasjenige, was getrennt den Inhalt der Bestrebungen jener beiden ausmacht, in einem beiden weit überlegenen Geiste vereinigt. In Cornelius besaß die deutsche

Abb. 809. Herzog Heinrich der Löwe verteidigt den Kaiser Friedrich Barbarossa im Kampfe gegen die aufrührerischen Römer.
Gemalt von Fr. und J. Riepenhausen.

Malerei zum erstenmal seit langen Jahrhunderten wieder einen urwüchsigen selbstschöpferischen Genius, der nicht durch Nachahmung, sondern durch sich selbst etwas Großes war. Auch sein hohes Vorbild ahmte der junge Künstler, so glühend er sich auch für die „Dürersche Art" begeisterte, nicht nach. Gerade dasjenige, was wir heute an Dürers Schöpfungen neben ihrer unvergänglichen, urdeutschen Poesie am meisten bewundern, die strenge Naturtreue, vermissen wir bei Cornelius. In seinem heißblütigen Kampfeszorn gegen das Akademiewesen mit seinem Regelkram und seiner verschwommenen Weichheit, ging der jugendliche Meister nur auf eine charaktervolle, kräftige, deutliche und wahrhaftige Äußerung seines Schaffensdranges aus, auf Kosten der äußerlichen „Richtigkeit" der abrundenden „Schönheit" und, wenn es sein mußte, auch auf Kosten der natürlichen Wahrscheinlichkeit. Seiner ganzen Naturanlage nach gelang ihm das Leidenschaftliche, Gewaltige immer am besten, das Zarte und Anmutige wurde ihm schwer, wenn er scherzen wollte, verfiel er in Karikatur. Sein Genius vertrug keine Fesseln, auch diejenigen der Natur nicht; so hat er in seinem ganzen Leben nicht gelernt, ein ordentliches Bildnis zu zeichnen. Dem entspricht es, daß in seinen Faust- und Nibelungenzeichnungen die Köpfe selbst der Hauptpersonen kein sich gleich bleibendes individuelles Gepräge haben, sondern daß ihre Gesichtsbildung überall verschieden ist, aus der jedesmaligen Stimmung heraus neu geschaffen wird.

Cornelius' Faust sowohl wie seine Nibelungen sind freie Schöpfungen, die zwar zu ihrem Verständnis die Bekanntschaft mit den betreffenden Dichtungen voraussetzen, aber den daraus gewonnenen Stoff nicht als an den Text sich anschließende Illustrationen, sondern mit eigner dichterischer Kraft behandeln. Am eigenartigsten sind die figurenreichen und gedankentiefen beiden Einleitungsblätter zum Faust, von denen das erste, die Widmung, von dem „Prolog auf dem Theater", das andre, der Titel (Abb. 810), von dem „Prolog im Himmel" den Ausgang nimmt. Der Osterspaziergang eröffnet die Reihe der Darstellungen, es folgt die Scene in Auerbachs Keller, darauf die erste Begegnung zwischen Faust und Gretchen, ihre Zusammenkunft im Garten der Nachbarin, Gretchen vor der Mater dolorosa und die besonders ergreifende und ausdrucksvolle Darstellung von Valentins Tod; dann begleiten wir Faust und Mephistopheles zu dem Hexentreiben auf dem Brocken, wir sehen sie auf gespenstischen Rossen am Rabenstein vorbeisprengen und zuletzt im Kerker, wo ein Engel herabschwebt, um Gretchens Seele in Empfang zu nehmen, während Faust von Mephistopheles hinausgezerrt wird (Abb. 811).

Die Nibelungenbilder erzählen in enger Begrenzung die Geschichte von Siegfried und Kriemhild. Sie beginnen mit der Ankunft der Brunhild in Worms als mit dem Augenblick, wo Siegfried die Geliebte als die Seinige begrüßen darf; schon das nächste Blatt leitet das Verhängnis ein: auf Hagens Rat bezeichnet Kriemhild in dem Rock ihres Mannes die Stelle, wo er verwundbar ist; dann folgt der Abschied, ahnungsvoll und schwer von seiten Kriemhildens, heiter und sorglos von seiten Siegfrieds; der Recke zieht ja nur zur fröhlichen Jagd, er zeigt seine Kraft und seinen Übermut, indem er den gefangenen Bären in das Lager bringt; wirkungsvoll hebt diese mutwillige Darstellung die folgende erschütternde Scene, die gewaltigste Komposition der ganzen Folge hervor: mit dem Geschoß in der Brust rafft sich der Held zur letzten Kraftanstrengung empor und schleudert den Schild nach dem fliehenden Meuchelmörder (Abb. 812); wie dann Kriemhild beim Anblick des Gemordeten, der vor ihrer Kammerthür liegt, zusammenbricht, das bildet den Schluß der Bilderreihe. Auf die Folgen dieses Trauerspiels, der Nibelungen Not und Ende, deutet nur das Titelblatt hin. Da sitzt Etzel in starrem Schmerz

über den Leichen der Erschlagenen, zu seiner Seite stehen Dietrich und der alte Hildebrand, wehklagende Frauen drängen sich auf der andern Seite; und zwischen den Säulen der hohen Halle hindurch blicken wir auf kleine Bilder, die erzählen, wie das alles so gekommen ist:

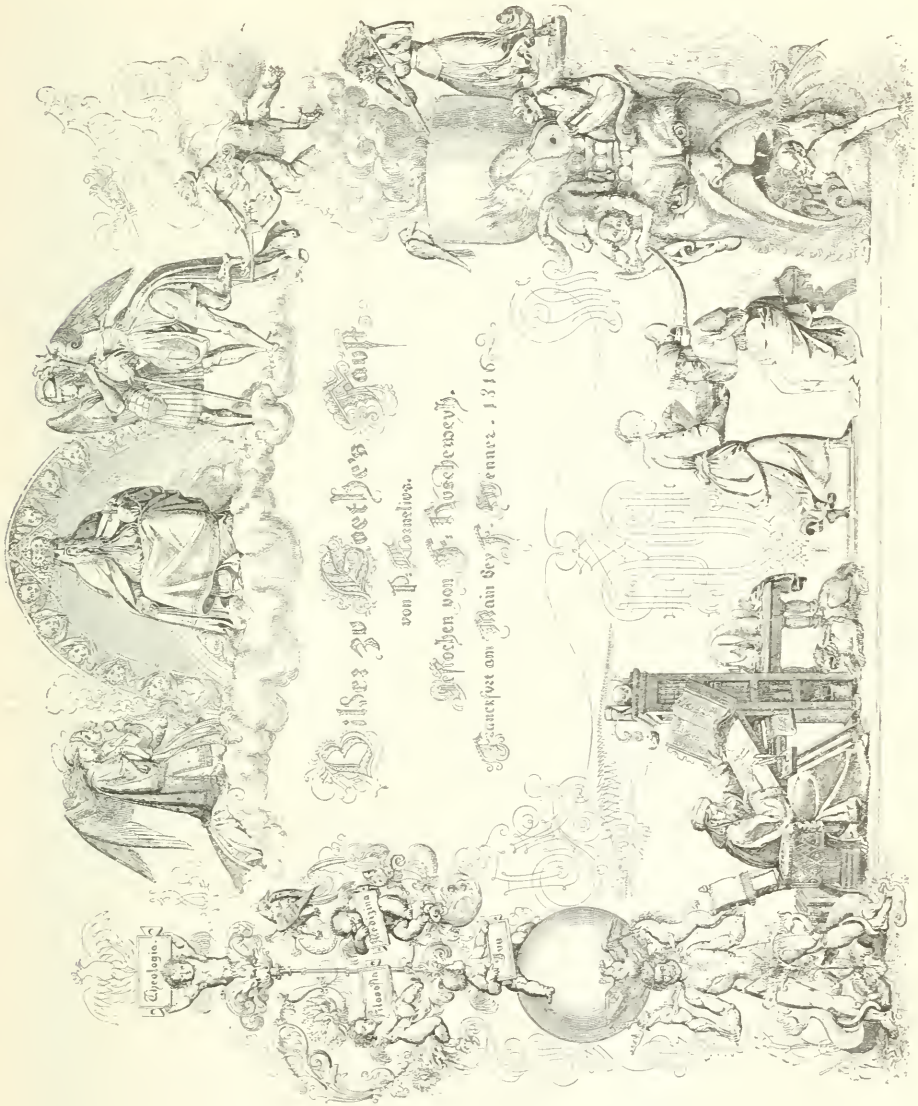


Abb. 810. Titelblatt von Cornelius' Bildern zu Goethes Faust.

wie Siegfried dem König Gunther die gefangenen Könige der Sachsen und Dänen zuführt, wie er Kriemhildens Hand erhält, wie er Brunhild bändigt, wie er von dem geliebten Weibe Abschied nimmt und darauf ermordet wird, und wie Kriemhildens Rache die Helden in Etzels Hofburg den Todeskampf kämpfen läßt (Abb. 813).

Auf Fauſt und die Nibelungen ließ Cornelius Zeichnungen aus Shakeſpeares Romeo und Julia folgen. Im Feuereifer ſeiner nationalen Begeiſterung, die gerade in dieſer Zeit — es war im Jahre 1813 — in den Briefen, die er an ſeinen Verleger Wenner richtete, in glühenden Worten hervorbrach, glaubte er ſich vor ſich ſelbſt förmlich entſchuldigen zu müſſen, daß er ſich an einen nicht-deutſchen Stoff machte, aber es verlangte ihn einmal nach einer Arbeit, bei der er nicht nötig hätte, ſich „gegen die ſchönen Eindrücke Italiens zu verſchließen"; und er war einſichtig genug, um zu erkennen, daß „der Stoff nicht die Sache iſt", und daß die Arbeit deutſch ſei, wenn ſie ein deutſches Herz verrate. — Von den Zeichnungen zu Romeo und Julia iſt nur eine durch Kupferſtich-vervielfältigung bekannt geworden, während die Fauſt- und Nibelungenblätter, von denen ſich die Originale im Städelſchen Inſtitut zu Frankfurt befinden, vollſtändig — freilich erſt längere Zeit nach ihrm Entſtehen — veröffentlicht worden ſind. Dieſes eine Blatt ſtellt die Schlußſcene des Trauerſpiels dar: Pater Lorenzo findet im Gruftgewölbe der Capulet die Leichen der Liebenden; hier hat ſich Cornelius in der That nicht gegen die ſchönen Eindrücke Italiens verſchloſſen; ſo viel formenſchöne Lieblichkeit hat er kaum jemals in einem andern Werke an den Tag gelegt (Abb. 814).

Den Abſchied Romeos von Julia machte Cornelius zu derſelben Zeit zum Gegenſtand eines Ölgemäldes. Das Bild wurde Eigentum Thorwaldſens und befindet ſich jetzt im Thorwaldſen-Muſeum zu Kopenhagen. Ebenda befindet ſich ein gleichzeitig entſtandenes Gemälde, das die Beweinung des Leichnams Chriſti darſtellt. Aus dem Beſitz des däniſchen Bildhauers ſtammt auch ein unvollendetes Bild, „die klugen und die thörichten Jungfrauen", in der ſtädtiſchen Sammlung zu Düſſeldorf. Es war ſelbſtverſtändlich, daß Cornelius ſich im Kreiſe der „Nazarener" auch wieder mit Darſtellungen aus dem chriſtlichen Stoff-gebiet beſchäftigte. Sein damaliges Hauptwerk dieſer Art iſt „die Flucht nach Ägypten" in der Schackſchen Galerie zu München.

Wohl bewunderte Cornelius gleich ſeinen Genoſſen die altitalieniſchen Werke; aber er ſtellte die altkölniſchen Gemälde doch noch höher. Wohl war er wie jene der Anſicht, daß Rafael in ſeinen ſpäteren Werken der wahren Kunſt ab-trünnig geworden ſei; er fand in Rafael die „feinſte Verführung" und daß in dieſer „das größte Gift und der wahre Empörungsgeiſt und Proteſtantismus" liege; aber darum ging er doch nicht auf jene Weiſe ein, welche die alt-italieniſche Malerei mitſamt ihren Mängeln nachzuahmen ſich bemühte. Davor ſchützte ihn, der „mit Schmerz und mit Freude" fühlte, daß er ein Deutſcher war „bis ins innerſte Lebensmark", ſeine Verehrung für Albrecht Dürer und der offene Künſtlerblick, der die Formenvorzüge der reifen italieniſchen Renaiſſance und der Antike ſehr wohl erkannte. Wie mächtig die Werke des klaſſiſchen Altertums auf ihn eingewirkt haben, das offenbaren ſeine ſpäteren Schöpfungen deutlich genug. In dieſem Sinne gehörte daher Cornelius zu den Klaſſiziſten, und die in jüngſter Zeit für ſeine Richtung aufgekommene Bezeichnung „romantiſcher Klaſſizismus" iſt überaus zutreffend. Obgleich er

selbst sich durchaus zu den „Klosterbrüdern“ zählte, bildete er doch das vermittelnde Glied zwischen diesen und den „Heidnischgesinnten“.

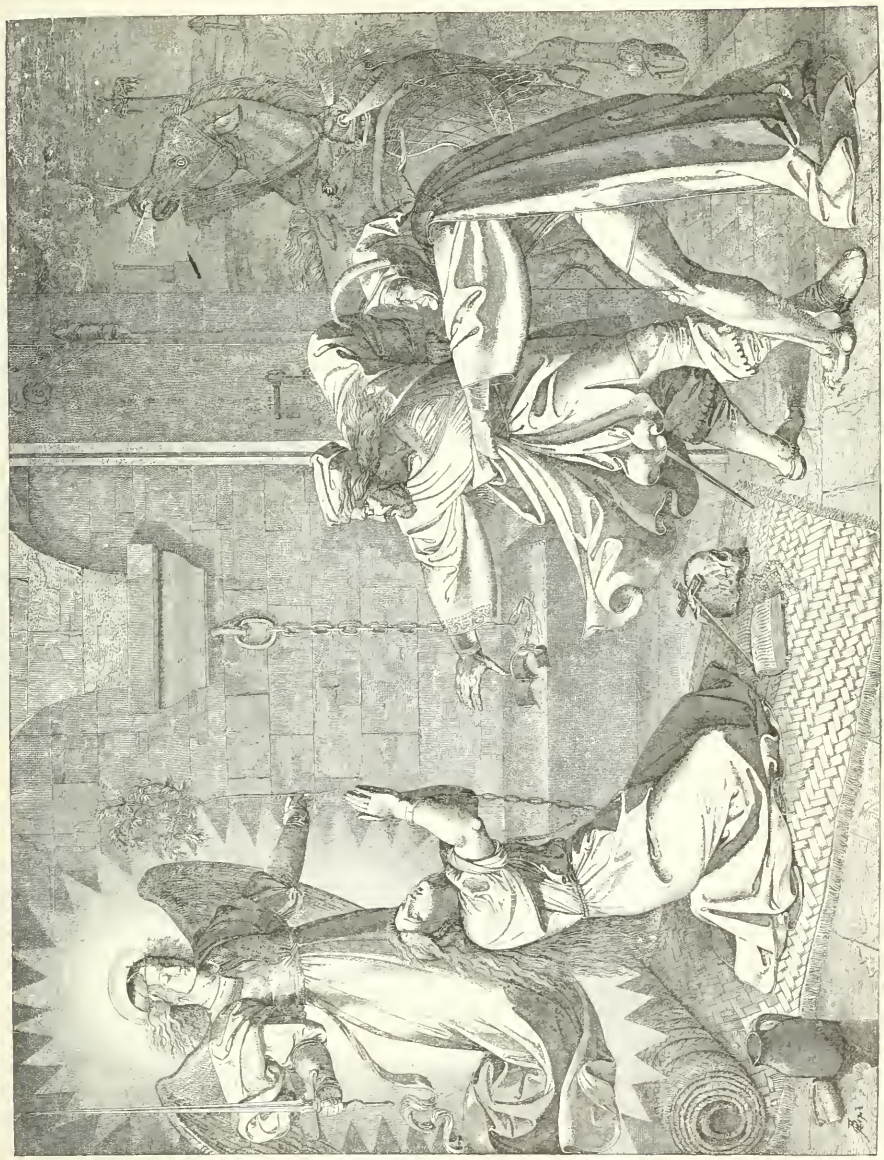


Abb. 811. Aus Cornelius' Bildern zu Goethes Faust.

Zwischen den beiden jungen Männern, welche sich in der Überzeugung zusammengefunden hatten, daß sie eine neue Kunst hervorbringen müßten

Abb. 812. Wie Siegfried erschlagen ward.

Aus Cornelius' Nibelungen. Nach der bei Dietrich Reimer in Berlin erschienenen Stichausgabe.

und könnten, bestand bei aller Übereinstimmung der Bestrebungen ein merkwürdiger Gegensatz. Nicht daß Cornelius eine neue deutsche Kunst, Overbeck eine neue kirchliche Kunst begründen wollte, bedingte diesen Gegensatz, sondern ihre ganze Naturanlage. Cornelius war ganz Kraft und Feuer, bei Overbeck war alles stille, weltfremde, in sich gekehrte Weichheit; jener streifte und überschritt in der Darstellung des Charakteristischen die Grenze der Karikatur, dieser versuchte es gar nicht, energische Charaktere, Äußerungen der Entschlossenheit und Thatkraft darzustellen. Overbeck beschäftigte sich schon in seinen frühesten Entwürfen ausschließlich mit religiösen Darstellungen; seine Kunst war Frömmigkeit. Es war ihm ein aus tiefster innerlichster Überzeugung hervorgegangener Schritt, als er am Pfingstsonntage des Jahres 1813 zur katholischen Kirche übertrat. Mit ihm gemeinschaftlich legten die Söhne Gottfried Schadows, der Bildhauer Rudolf und der Maler Friedrich Wilhelm Schadow (geb. 1789 zu Berlin),

der sich gleichfalls seit 1810 in Rom befand und dem Bund der „Klosterbrüder" beigetreten war, das römische Bekenntnis ab. In der Folge wurde es förmlich Mode, daß die protestantischen deutschen Maler in Rom zum Katholizismus

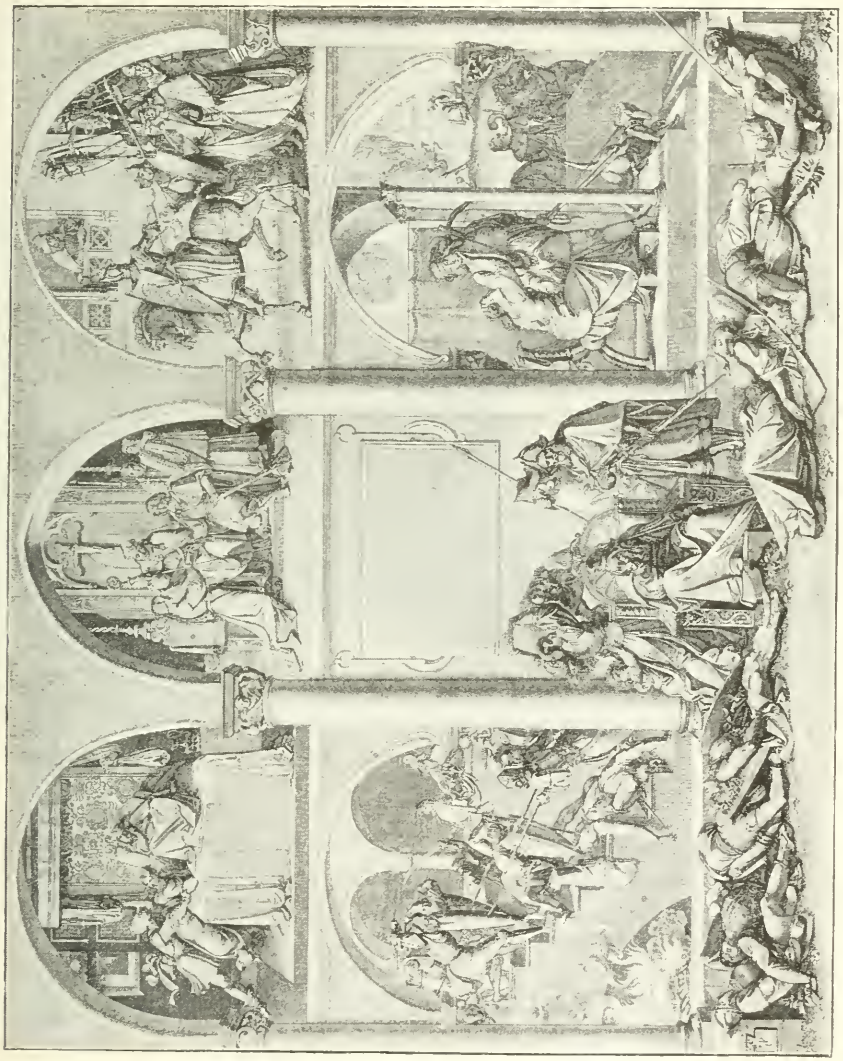


Abb. 813. Titelblatt zu Cornelius' Nibelungen.

übergingen, und Cornelius, ein strenggläubiger Katholik, trug kein Bedenken, seinen Widerwillen gegen dieses Thun offen auszusprechen.

Das Jahr 1815 brachte den Freunden die langersehnte Gelegenheit, ihre Kräfte an einer monumentalen Aufgabe zu versuchen. Der preußische General-

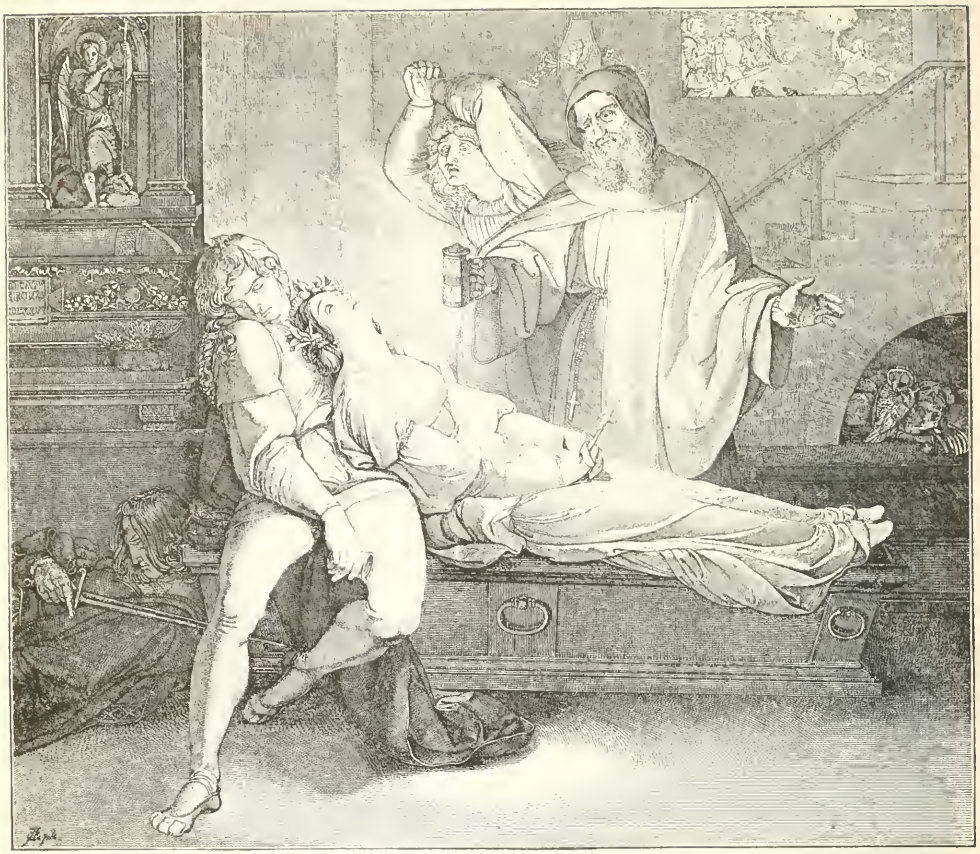


Abb. 814. Romeo und Julia.

Von Peter Cornelius. Nach dem Stich von Eduard Eugen Schäffer, Verlag von F. Gypen in München.

konsul Bartholdy faßte im Interesse der vaterländischen Kunst den großmütigen Entschluß, aus seinen eigenen beschränkten Mitteln die strebsamen jungen Künstler zu beauftragen, daß sie in seiner Mietswohnung in der Casa Zuccari (die seitdem auch Casa Bartoldi genannt wird) ein Zimmer mit Fresken schmückten. Die Wahl der Stoffe ließ er ihnen frei. Cornelius übernahm die Leitung des Ganzen und bestimmte die Geschichte des ägyptischen Joseph zum Gegenstand. Außer ihm und Overbeck beteiligte sich Wilhelm Schadow an der Arbeit und ein neu angekommenes Mitglied des Bundes, Philipp Veit.

Philipp Veit war 1793 zu Berlin als Sohn jüdischer Eltern geboren. Schon in früher Kindheit flossen ihm die romantischen Anschauungen von ursprünglicher Quelle aus zu. Seine Mutter, die Tochter des Philosophen Moses Mendelssohn, vermählte sich, nachdem sie ihre erste Ehe aufgelöst, mit Friedrich Schlegel. Philipp, der sich schon frühzeitig der Kunst widmete, nahm jahrelang an dem Wanderleben seines Stiefvaters teil und

besuchte dann zu weiterer Ausbildung die Akademie zu Dresden. Im Jahre 1810 nahm er, dem Beispiel seiner Mutter folgend, das katholische Christentum an. Von Dresden aus ging er nach Wien, wo sein Stiefvater im Staatsdienst thätig war. Nicht lange lebte er hier seinen Studien; als das Lützowsche Freicorps gebildet wurde, eilte er sich demselben anzuschließen, und nach Zersprengung der tapfern Schar trat er bei den brandenburgischen Kürassieren ein. In vielen Schlachten kämpfte er mit Auszeichnung; als er heimkehrte, schmückte ihn das Eiserne Kreuz. Im Spätherbst 1815 kam er nach Rom.

Als die Freskomalerei in der Wohnung Bartholdys beginnen sollte, mußte ein alter Maurer zu Rate gezogen werden, der noch unter Mengs bei der Herstellung des Kalkgrundes geholfen hatte. Denn seltsamerweise war seit jener Zeit die Kenntnis des handwerklichen Verfahrens bei der Freskomalerei selbst in Rom in Vergessenheit geraten. Die jungen Künstler aber fanden nach fleißigen Versuchen die Technik wieder; mit Mut und Eifer begannen sie das Werk, das die Leistungsfähigkeit der neuen Kunst auf dem würdigsten Gebiete offenbaren sollte. Dem Eingang gegenüber malte Overbeck den Verkauf Josephs, ein Bild, in dem sich die Eigentümlichkeit des Meisters schon voll ausspricht: die fremden Händler haben alle einen sanften, milden Ausdruck, den lieblosen Brüdern aber, bei denen dieses doch wirklich nicht anging, sieht man an, wie schwer ihre Schilderung ihm geworden ist. Die Fortsetzung der Erzählung bildet die von Schadow dem ersten Bild gegenüber gemalte Darstellung, wie Josephs Brüder dem Vater den blutigen Rock bringen. Es folgt, neben dem ersten Bilde, Joseph bei Potiphars Weib, von Veit; diesem gegenüber die Traumdeutung im Gefängnis, von Schadow. Die beiden Schmalwände übernahm Cornelius selbst; auf der einen malte er die Traumdeutung vor dem Pharao, auf der andern das Wiedererkennen Josephs durch seine Brüder. Das letztere ist bei weitem das bedeutendste Bild der ganzen Folge; die Abstufung der Empfindungen von tiefster beschämter Zerknirschung bis zu der kindlichen Freude, mit der Benjamin zum Halse des Bruders emporspringt, und nicht minder die Großartigkeit der Formengebung in der Hauptgruppe, offenbaren den Geist eines großen Meisters, der mit voller ursprünglicher Kraft dem innerlich Geschauten Gestalt verleiht (Abb. 815). Zwei niedrige Bogenfenster über den beiden von Cornelius bemalten Flächen wurden zu Bildern benutzt, welche den Traum des Pharao von den sieben fetten und den sieben mageren Jahren darstellten. Durch eine Mutter mit sieben Kindern wurde beiderseits der Traum verbildlicht; hier schilderte Veit in einer liebenswürdigen Komposition Glück und Überfluß (Abb. 816), dort veranschaulichte Overbeck Not und hoffnungslosen Jammer in einer ergreifenden Darstellung, die wohl das Kraftvollste ist, was er je geschaffen hat (Abb. 817). — Mehr als siebzig Jahre hat das Erstlingswerk der deutschen Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts eine römische Mietswohnung geschmückt, deren Inhaber jeden Augenblick wechselte; ganz vor kurzem endlich sind die Fresken aus den Wänden gelöst worden, um in Deutschland eine würdige Aufstellung zu finden.

Kaum war die Ausmalung des Bartholdyschen Zimmers fertig, da wurde den jungen Meistern eine neue Bestellung zuteil. Der Fürst Camillo Massimo beauftragte sie im Jahre 1817 mit der Ausmalung von drei Zimmern in

seiner Villa am Lateran. Die Gegenstände sollten den drei großen italienischen Dichtern Dante, Ariosto, Tasso entnommen werden. Cornelius übernahm das Dante-Zimmer. Doch hatte er erst einen Teil der Kartons zur Darstellung des Paradieses, welche sich über die Decke des Gemachs erstrecken sollte, vollendet (Abb. 818), da wurde er zu ausgedehnterer Wirksamkeit nach Deutschland abberufen.

Zwei deutsche Staaten bewarben sich um Cornelius. Am 18. Oktober 1816 hatte der wenige Tage vorher in Rom eingetroffene preußische Gesandte Niebuhr, als er an der von den deutschen Künstlern veranstalteten Feier des Jahrestages der Schlacht bei Leipzig teilnahm, den Meister kennen gelernt, und alsbald hatte er Schritte bei seiner Regierung gethan, um denselben durch Aufträge nach Berlin zu ziehen. Der nächste Erfolg von Niebuhrs Bemühungen war, daß der Karton der Wiedererkennung Josephs durch seine Brüder (jetzt in der Nationalgalerie) angekauft wurde; von einer Erteilung von Aufträgen wurde zunächst Abstand genommen, da sich Cornelius inzwischen dem Fürsten Massimo gegenüber verpflichtet hatte. Im Jahre 1819 aber bewirkte Niebuhr, daß dem Meister die Leitung der während der französischen Herrschaft gänzlich verkommenen und jetzt neu einzurichtenden Düsseldorfer Akademie angeboten wurde. Als aber diese Anfrage an Cornelius gelangte, war derselbe bereits von einem andern gewonnen worden. Kronprinz Ludwig von Bayern war 1818 nach Rom gekommen und hatte voll Begeisterung Cornelius als den Mann, den er gebrauchte, erkannt; er bewirkte die Lösung des Vertrags mit Massimo und verpflichtete den Maler, alsbald nach München überzusiedeln, um die im Bau begriffene Glyptothek mit Fresken zu schmücken. Im Herbst 1819 reiste Cornelius nach München, und bald nach seiner Ankunft erreichte ihn hier die inzwischen durch Niebuhrs Bemühungen vollzogene Ernennung zum Direktor der Düsseldorfer Akademie. Man verständigte sich jetzt über eine Doppelstellung. Der Meister sollte den Winter über in Düsseldorf des Lehramts walten, den Sommer über in München malen. So hatte er das Höchste erreicht, was er sich wünschen konnte: als Akademiedirektor umgestaltend in das deutsche Kunstwesen einzugreifen und zugleich durch große Thaten die Lebensfähigkeit der neuen deutschen Kunst zu beweisen. Die erhoffte Fruchtbarkeit seiner Lehrthätigkeit scheiterte zwar sowohl in Düsseldorf, als auch nachher in München, wo er 1825 die durch den Tod seines ehemaligen akademischen Lehrers in Düsseldorf, P. Langer, erledigte Direktorstelle annahm, teils daran, daß er nicht die Kräfte fand, welche ihm ganz in seinem Sinne zur Seite gestanden hätten, teils aber auch an der Einseitigkeit seines Standpunkts, daß er nur die große Monumentalkunst pflegen wollte und jede andre Art von Malerei als Kleinkram geringschätzte; dazu hätte eben gehört, daß jeder Schüler die Befähigung zur Monumentalmalerei besessen hätte, die doch nur sehr wenigen gegeben zu sein pflegt. Die jungen Leute, die sich ihm rückhaltlos anschlossen, und die er an seinen eignen Arbeiten teilnehmen ließ, bildete er zwar zu ganz tüchtigen Hülfsarbeitern aus, aber seinen schöpferischen Geist konnte er ihnen nicht mitteilen. „Kunst lernt sich nicht und wird nicht

Abb. 815. Joseph und seine Brüder.

Freskobild von Peter Cornelius, gemalt im Hause Bartholdys zu Rom, jetzt in der Nationalgalerie zu Berlin.

gelehrt." Dasjenige aber, was sich lehren läßt und was gelernt werden muß, die technischen Fertigkeiten, das war Cornelius' Sache nicht.

Die großen Arbeiten in München begannen mit der Ausmalung des sogenannten Göttersaals in der Glyptothek (1820—1823). Im Anschluß an die griechische Götterlehre brachte Cornelius hier in gedankentiefem Zusammenhange und in großartigen Kompositionen die Beziehungen der Welt und des Menschen zur Gottheit zur Darstellung. Der zweite Saal, der mit jenem durch eine kleine Zwischenhalle in Verbindung steht, in welcher drei Bilder aus der Prometheussage Platz gefunden haben, wurde der Schilderung menschlichen Heldentums und Schicksals geweiht. Der Kampf um Troja bot dem Meister den Stoff zu seinen gewaltigen Erfindungen, die in dem mächtigen Bilde der Zerstörung Trojas ihren Gipfelpunkt fanden. Vor diesem Bilde geschah es, daß König Ludwig am 31. Dezember dem Künstler, der eben die ergreifende Gestalt der Kassandra vollendet hatte, auf dem Gerüst den bayrischen Civilverdienstorden überreichte und ihn dadurch in den Adelstand erhob; es war die erste Ordens-

Abb. 816. Die sieben fetten Jahre.

Freskobild von Ph. Veit, aus dem Hause Bartholdys zu Rom, jetzt in der Berliner Nationalgalerie.

verleihung, die der eben auf den Thron gelangte Fürst vornahm. Im Jahre 1830 war die Ausmalung des „Heldensaals" vollendet.

Cornelius' Fresken in der Glyptothek sind weit davon entfernt, die Götter- und Heldenwelt des Altertums als etwas an und für sich Gleichgültiges, nur als dankbaren Bildstoff auszubeuten, wie es in derartigen Darstellungen aus den vorangegangenen Jahrhunderten der Fall ist. Sie sind ein unsterbliches Gedicht von weltumfassendem Inhalt. Die heidnischen Götter und Helden sind die Träger eines allgemein menschlichen, oder wenn man will, eines streng christlichen Gedankenganges. Im Heldensaal wird als die Folge von Schuld und Frevel das menschliche Elend geschildert; in Zorn, Mord, Zerstörung finden die Thaten der Helden den letzten Ausdruck. Im Göttersaal aber wird das Walten der Gottheit geschildert, die das Weltall ordnet und auch den Menschen begnadet; vorübergehend gewährt sie dem Einzelnen eine Annäherung durch die Kunst, dauernde Vereinigung demjenigen, der sie erringt, durch die Unsterblichkeit. Die Prometheusbilder in der Zwischenhalle, die ursprünglich den Eingang bilden sollte, enthalten den Ausgangspunkt des Ganzen und die Einleitung nach beiden Seiten hin: Erschaffung des Menschen, Sündenfall und Erlösung in heidnischem Gewande.

In beiden Sälen erstrecken sich die Malereien über die kreuzförmig gewölbte Decke und über die Schildbogenfelder der Wände. Im Göttersaal erscheint in den Spitzen der vier Gewölbekappen (Abb. 819 gibt eine ganze Gewölbekappe wieder) jedesmal Eros, die alles schaffende göttliche Urkraft der Liebe. Die vier Götterknaben haben vier Tiere bei sich, Adler, Pfau, Delphin und Kerberos, die Sinnbilder des Herrscherpaares über den Himmel und die Menschenwelt, Zeus und Here, des Meerbeherrschers Poseidon und des Hades, Sinnbilder, die zugleich die vier Elemente vergegenwärtigen: der Höllenhund deutet die Erde, der Delphin das Wasser, der Pfau die Luft, der Adler, Zeus' Blitzbewahrer, das Feuer oder Licht an. Daran reihen sich in weiterem Kreise die vier Jahreszeiten, durch je eine mythologische Gestalt mit zwei Nebenfiguren verbildlicht. Im nächsten Ringe folgen die vier Tageszeiten in größeren Darstellungen, von Nebenbildern begleitet, welche zu den betreffenden Gottheiten passende Gruppen enthalten. Dann bilden prächtige inhaltreiche Arabeskenstreifen den Saum des Gewölbes und den Übergang zu den Hauptdarstellungen an den Wänden. Diese führen uns

Abb. 817. Die sieben mageren Jahre.

Freskogemälde von Fr. Overbeck, aus dem Hause Bartholdys zu Rom, jetzt in der Nationalgalerie zu Berlin.

in die Reiche jener vier weltbeherrschenden Gottheiten. Es sind nur drei Bilder, da eine Wand durch das Fenster eingenommen wird, und ganz naturgemäß werden die Reiche der Luft und des Lichts im Olymp zusammengefaßt. Das Fenster bildet die Trennung zwischen dem Bilde des Olymp und demjenigen des Hades. Auf dem letzteren, unter dem Deckengemälde, welches Erde, Winter und Nacht verbildlicht (Abb. 819), sehen wir, wie das Walten der Liebe in die Nacht und den kalten Grabesschoß der Erde eindringt und wie die Kunst des begnadeten Sängers den Bann des Todes bricht, in der Darstellung des Orpheus, der den Beherrscher der Unterwelt rührt, daß er ihm die Gattin wiedergibt (Abb. 820). Das Bild der folgenden Wand zeigt im Anschluß an Wasser, Frühling und Morgen die Vermählung des Poseidon mit Amphitrite; auch hier weilt ein Sterblicher unter den Göttern, Arion, dessen Tönen die Meeresgottheiten lauschen. Orpheus ist zu schwach, um die Bedingung zu erfüllen, die sich an die Wiedergewinnung der Gattin knüpft, Arion muß aus der Gesellschaft der Götter wieder an die Erdscholle zurückkehren; der Mensch aber, der aus den schwersten Kämpfen als Sieger hervorgegangen ist und die höchste Mühsal ertragen hat, empfängt als Lohn die Gemeinschaft mit den Unsterblichen. Das ist der Inhalt des dritten Bildes, dem in den Kreisen der Decke das Feuer, der leuchtende Tag und der heiße fruchtreifende Sommer entsprechen: Herakles wird in den Olymp aufgenommen, wo ihm im Kreise der Götter die ewige Jugend als Gemahlin entgegentritt und ihm den Trank der Unsterblichkeit reicht.

Auf dieses Bild bereitet in der Zwischenhalle, über der Thür zum Göttersaal die Befreiung des Prometheus durch Herakles vor, die erlösende That, die dem strafenden Zorn der Götter gegen den Titanen, der das Menschengeschlecht vertritt, ein Ende bereitet. An der Decke dieses Raums ist die Bildung des Menschen durch Prometheus und seine Beseelung durch Pallas Athene dargestellt. Mit diesem Bilde müßte man eigentlich die Betrachtung beginnen. Demselben folgt, über dem Eingang zum Heldensaal, die Geschichte von Epimetheus und Pandora, durch deren Neugierde alles Unheil aus der verhängnisvollen Büchse über die Menschheit losgelassen wird.

Im Heldensaal beginnt die Erzählung am Scheitel des Gewölbes mit dem Rundbild der Vermählung der Eltern des Achill, in deren Brautgemach Eris den Apfel der Zwietracht wirft. Ursachen, Vorbereitung und Verlauf des Kampfes um Troja werden dann in zwei umlaufenden Bilderringen erzählt (Abb. 821), an dessen untersten wieder als Saum der Gewölbefelder Arabeskenstreifen treten, welche Begebenheiten aus andern Sagenkreisen enthalten. Die Hauptereignisse des Kriegs, oder vielmehr diejenigen Vorgänge, welche in Cornelius' Dichtung die Schwerpunkte der Handlung bilden, senken sich aus dem Deckenringe herab und nehmen die drei großen Wandfelder ein — die vierte Wand gehört wieder dem Fenster. Da sehen wir, wie Achill in wildem Zorn mit Agamemnon streitet: die Ursache

Abb. 818. Aus Cornelius' Dantebildern für die Villa Massimo.

endloser Not für die Griechen. Dann, wie Patroklos erschlagen ist und um seine Leiche der heißeste Kampf entbrennt: das Ereignis, durch welches Achill veranlaßt wird, am Kampfe wieder teilzunehmen und so den Seinigen den Sieg zu verschaffen. Und schließlich die alle andern überbietende Komposition des Untergangs von Troja. Die Stadt ist genommen, kein Widerstand wird mehr geleistet; in der Ferne erblicken wir einerseits das hölzerne Pferd und die Griechenfürsten, die um die Beute losen, anderseits den flüchtenden Äneas. Im Vordergrunde bildet die greise Hekuba den Mittelpunkt, die vom Übermaß des Unglücks gefühllos geworden auf den Stufen des halbzerstörten Tempels sitzt, eine der großartigsten Gestalten, die der Meister je geschaffen; hülflos, verzweifelt klammern ihre Töchter sich an sie an; vor ihren Füßen liegt der alte Priamus erschlagen auf der Leiche eines seiner Söhne, das Schwert noch in der vom Tode gelösten Faust; schamvoll drückt sich Helena, die Ursache all des Elends, an eine Säule. Über diese Gruppe des Jammers brechen die Griechenfürsten siegestrunken herein; der wilde Sohn des Achill reißt den kleinen Astyanax aus den Armen seiner bewußtlosen Mutter, um ihn von der Mauer hinabzuschleudern; Agamemnon greift nach Polyxena, die sich vergebens an Hekuba festhält; und Ajax führt Kassandra hinweg, die mit starr erhobenem Arm verkündet, daß aus dem geschehenen Unheil nur weiteres Unheil hervorgehen wird (Abb. 822).

Um sich ganz in die Dichtung des Meisters vertiefen zu können, ist es erforderlich, sie an Ort und Stelle zu lesen; denn die räumliche Anordnung gehört wesentlich mit dazu, und auch die Reliefdarstellungen der Stuckleisten, welche den Übergang zwischen Wänden und Deckenflächen vermitteln (s. Abb. 820 u. 822), bilden Bestandteile des Ganzen. Was aber hier den Genuß beeinträchtigt, ist die völlig ungenießbare Farbengebung der Gemälde. Von demjenigen, was das Mittelalter so wunderbar verstand, das Lesen seiner sinnvollen gemalten Dichtungen durch den Farbenzauber zu einem fesselnden Genuß für das Auge zu machen, davon finden wir bei Cornelius keine Spur. Es ist kaum

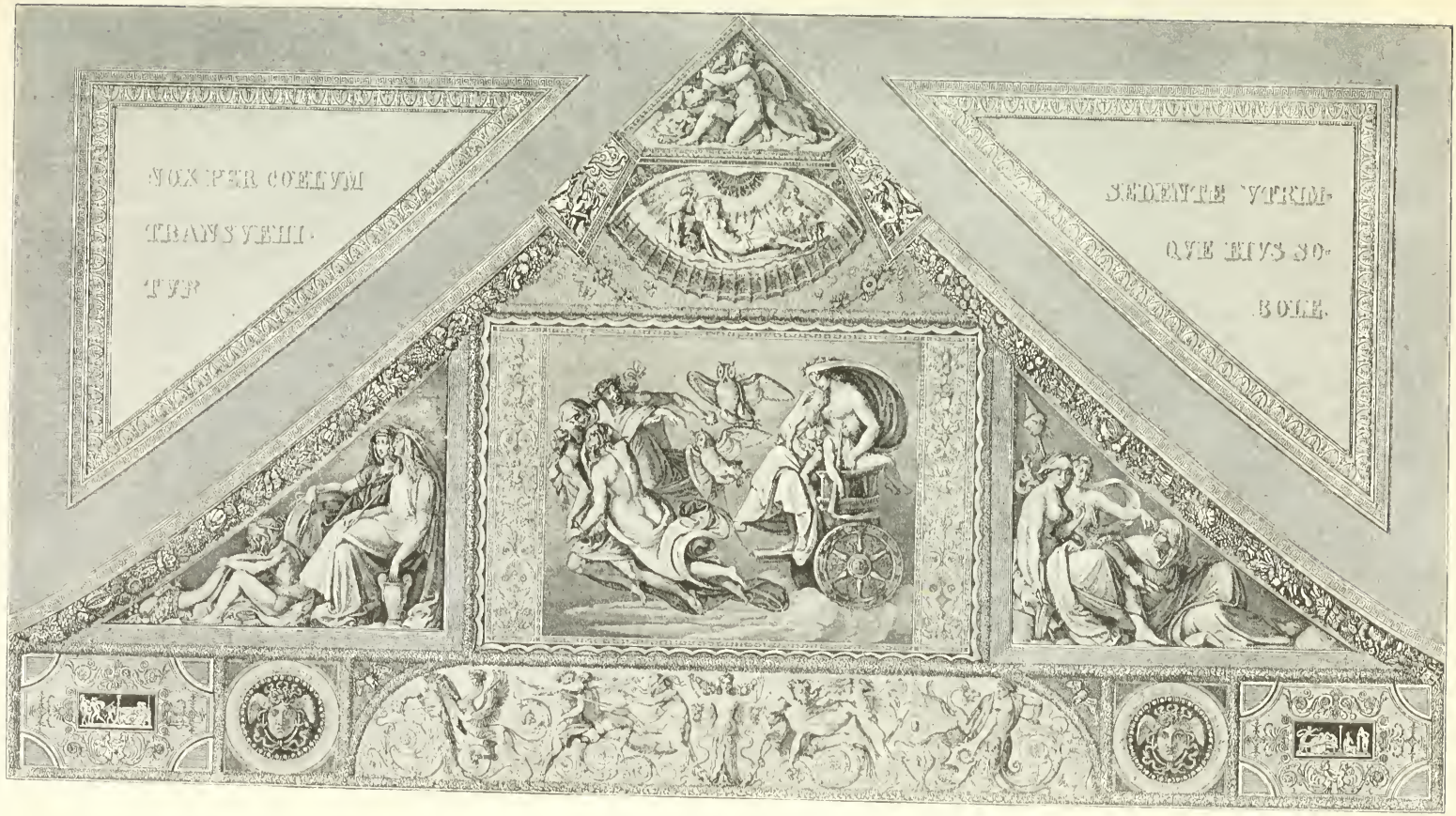


Abb. 819. Die Nacht und ihre Kinder.

Deckengemälde von Peter von Cornelius in der Glyptothek zu München. Nach dem im Verlag des Bibliographischen Instituts zu Leipzig erschienenen Stich.

übertrieben, zu behaupten, daß die deutsche Malerei, die fast zu allen Zeiten von ihren Uranfängen an im Farbenreiz groß war, so ungefällige Farbenzusammenstellungen überhaupt noch nicht hervorgebracht hatte. Wenn wir daher die großartigen Erfindungen des Künstlers im einzelnen genießen wollen, so halten wie uns besser an die mit Kohle gezeichneten Kartons, welche, wenn auch nicht ganz, so doch beinahe vollzählig, im sogenannten zweiten Corneliussaal der Berliner Nationalgalerie vereinigt sind. In den Kartons hat Cornelius im Grunde sein letztes Wort gesprochen; mit ihrer Fertigstellung erschien ihm der künstlerische Teil der Aufgabe gelöst: seine dichterischen Gedanken waren in eine dem Inhalt angemessene Form gegossen, und in einer Weise, die jede einzelne Bildfläche, sowohl für sich betrachtet, wie auch als Teil des ganzen auszuschmückenden Raums, in höchst meisterhafter, ganz unübertrefflicher Weise ausfüllte. Was darüber hinaus noch kam, die farbige Ausführung an der Wand, betrachtete er als etwas mehr Mechanisches als Nebensache, und überließ es überwiegend seinen Schülern. Das war der Irrtum des Meisters. Ein Karton ist seiner Natur nach nur Mittel zum Zweck; der Zweck ist erst erreicht, und damit die künstlerische Aufgabe gelöst, wenn das Bild die zu seiner Aufnahme bestimmte Fläche wirklich schmückt und nicht bloß die Gedanken, sondern auch die Augen des Beschauers erfreut.

König Ludwig erkannte diesen Irrtum seines großen Malers sehr wohl. Als ihm Cornelius im Jahre 1827 den Vorschlag machte, die Loggia der Pinakothek in der Art von Rafaels vatikanischen Loggien ausmalen zu lassen, und zwar mit Darstellungen, welche den Entwicklungsgang der bildenden Künste schilderten, ging der König hierauf begeistert ein und übertrug dem Meister die Anfertigung der Entwürfe; aber die Ausführung wies er von vornherein einem andern zu. Es ist freilich unmöglich, daß jemand einer fremden Schöpfung ein wirklich passendes Farbenkleid zurecht mache, denn Form und Farbe müssen zusammengedacht sein, wenn sie übereinklingen sollen; aber der ausführende Maler der Loggienbilder, Professor Clemens Zimmermann, ein Düsseldorfer und Schüler von P. Langer, brachte wenigstens Einheit in die Farbengebung und Behandlung; und diese Einheit fehlte in der Glyptothek, wo jeder der vielen Schüler, die dort arbeiteten, in seiner Weise malte. Was der Ausschmückung der Pinakothekloggien den meisten Reiz verleiht, ist das sinnbildliche und ornamentale Zierwerk, in dessen Schönheit und gedankenvollem Inhalt die volle Kraft des Meisters hervortritt (Abb. 823). — Es fehlte Cornelius nicht an Gegnern in München. Namentlich soll der Baumeister Klenze ihm abgeneigt gewesen sein, und dessen Einfluß wird es zugeschrieben, daß der König die Vorschläge, welche Cornelius für die Ausmalung des Königsbaus der Residenz machte, zurückwies. Zudem wurde unter den Malern eine Bewegung immer mächtiger, welche der gänzlichen Vernachlässigung der Farbe und der malerischen Technik den Krieg erklärte. Cornelius fing an, sich in München unbehaglich zu fühlen; schon 1829 dachte er an eine Übersiedlung nach Berlin.

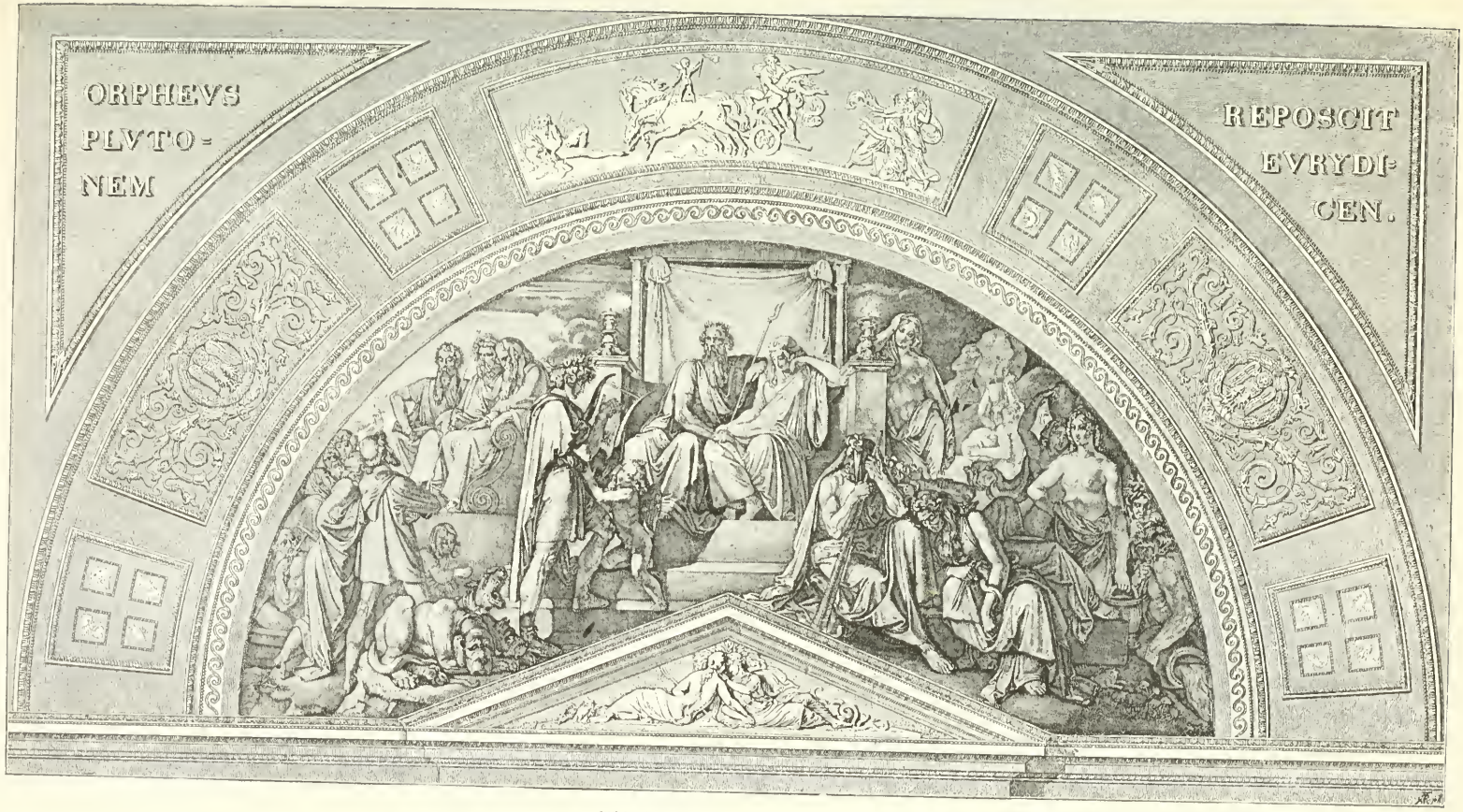


Abb. 820. Orpheus im Hades.

Freskogemälde von Peter von Cornelius in der Glyptothek zu München. Nach dem im Verlage des Bibliographischen Instituts zu Leipzig erschienenen Stich von Eugen Eduard Schäffer.

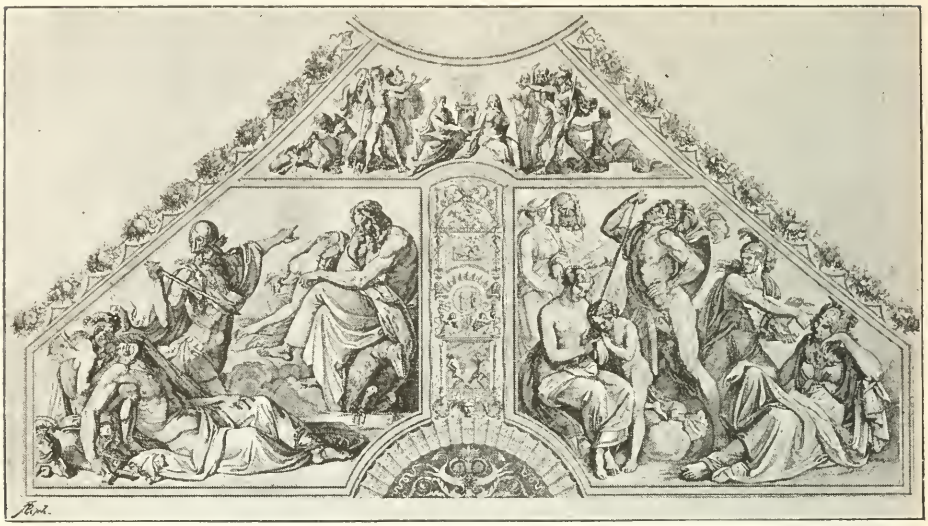


Abb. 821. Aus den Deckengemälden von Peter von Cornelius im Heldensaal der Glyptothek zu München. Nach dem im Verlage des Bibliographischen Instituts zu Leipzig erschienenen Stich.

Aber eben dieses Jahr brachte ihm eine Bestellung, die den höchsten Wunsch seines Lebens erfüllen zu wollen schien. König Ludwig ließ zu Ehren seines Namensheiligen eine Kirche im italienisch-romanischen Stil durch Gärtner erbauen, und Cornelius wurde mit deren malerischer Ausschmückung beauftragt. Schon seit den ersten Jahren seines Aufenthalts in Rom trug sich Cornelius mit dem Gedanken, ein großes christliches Epos in der Malerei zu schaffen, demjenigen vergleichbar, was Dante mit seiner Divina commedia in der Dichtkunst geschaffen hatte; und hier erschien die Gelegenheit, diesen Gedanken zu verwirklichen. Aber der Plan, welchen der Künstler dem Könige vortrug, wurde beschränkt, wahrscheinlich aus Rücksicht auf die verfügbaren Mittel. Den Schmerz, den Cornelius über diese Beschränkung empfand, die ihn zwang, den Gedanken an das Epos der Malerei aufzugeben, verglich er in einem Schreiben an den König dem „Schmerz der verlorenen ersten Liebe". Aber noch immer war die Aufgabe großartig genug, wenn sie sich auch nicht mehr über die ganze Kirche, sondern nur über Teile von Chor und Querschiff ausdehnte. — Nach der Anordnung, welche der Meister nunmehr traf, wurde im Chorbogen Gott Vater als Weltenschöpfer, von Engeln umringt, dargestellt; an den Schlußwänden der Querarme wurde das Erlösungswerk verbildlicht durch die Menschwerdung und den Opfertod des Gottessohnes: die Verkündigung und Anbetung der Hirten und Könige einerseits und die Kreuzigung anderseits; das Vierungsgewölbe nahm das Bild des heiligen Geistes auf, der als Taube über Patriarchen und Propheten, Aposteln und Märtyrern, Kirchenlehrern und Ordensstiftern, heiligen Herrschern, Jungfrauen und Glaubenspredigern schwebt; daran reihen sich in

Abb. 822. Die Zerstörung von Troja.

Freskobild von Peter von Cornelius in der Glyptothek zu München. Nach dem im Verlage des Bibliographischen Instituts zu Leipzig erschienenen Stich von H. Merz.

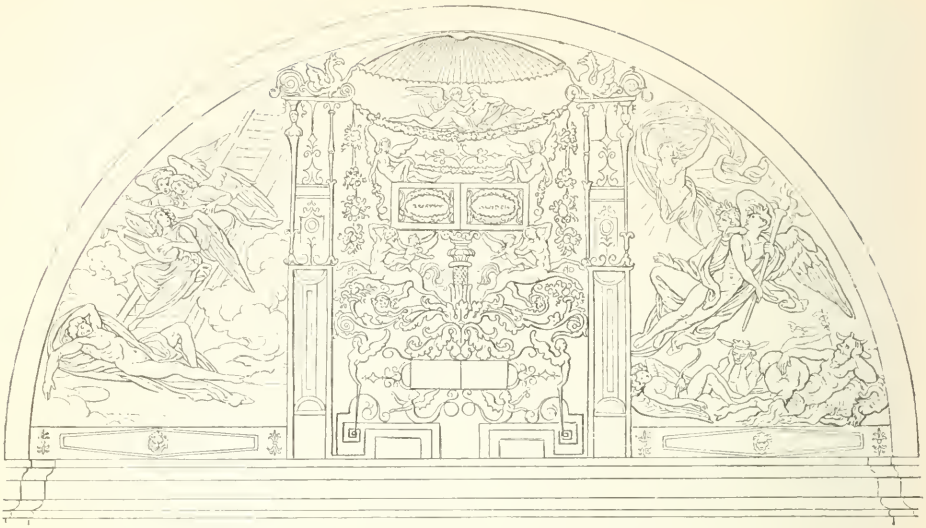


Abb. 823. Aus Cornelius' Loggien in der Neuen Pinakothek zu München.
Nach der im Verlag von Alphons Dürr in Leipzig erschienenen Stichausgabe.

den Querschiffwölbungen die Evangelisten und die Kirchenväter an. Die Ausführung dieser Gemälde, zu denen die Kartons zum Teil sofort nach der Feststellung des Entwurfs, zum Teil erst im Jahre 1840 gezeichnet wurden, überließ der Meister seinen Schülern. Das Hauptbild aber, dem er die ganze große Schlußwand des Chors zuwies, malte er durchaus eigenhändig: das Weltgericht (Abb. 824). Um sich auf die Aufgabe vorzubereiten, begab sich Cornelius wiederholt nach Italien; in den Jahren 1833 bis 1835 zeichnete er zu Rom den Karton des Weltgerichts, in dreifach verkleinertem Maßstabe. Das Gemälde selbst, das er bis zum Jahre 1839 vollendete, hat die gewaltige Ausdehnung von 19 Meter Höhe und 12 Meter Breite. Der Karton befindet sich jetzt nebst denjenigen der beiden großen Bilder im Querschiff und eines Teils der Deckenbilder — darunter die großartigen Gestalten der Evangelisten — in der Berliner Nationalgalerie.

Wie es die Überlieferung der kirchlichen Kunst von alters her festgestellt hatte, erscheint bei der Darstellung des Weltgerichts in der Höhe Christus zwischen Maria und dem Täufer, von Engeln mit den Leidenswerkzeugen umschwebt. An Johannes reihen sich die Auserwählten des Alten Bundes, an Maria diejenigen des Neuen Bundes. Zu den Füßen des Weltenrichters sitzt zwischen den Engeln, welche die Posaunen nach den vier Himmelsrichtungen erschallen lassen, der Engel mit dem Buch des Lebens und des Todes. Unten steht dicht über der Erde der Erzengel Michael auf einer Wolke, mit erhobenem Schild und Schwert zwischen den Auferstehenden, die hier von Engeln in Empfang genommen werden, dort den Teufeln zur Beute fallen. In dichten Massen schweben einerseits die Seligen zur Höhe und werden anderseits die emporstrebenden Verdammten von Rachеengeln in die Krallen der Teufel zurückgeworfen, die sie dem Lucifer zuführen, der, der Auffassung Dantes entsprechend, als Höllenfürst thront und seiner Opfer wartet.

Abb. 824. Peter von Cornelius: Das jüngste Gericht.

Freskogemälde in der Ludwigskirche zu München. Nach dem in Fr. Gyoens Kunstverlag zu München erschienenen Stich von H. Merz.

Es ist bezeichnend für Cornelius' vaterländische Gesinnung, daß er unter die Füße des Höllenfürsten neben Judas, den Verräter des Heilandes, den Cheruskerfürsten Segest, den ersten Verräter Deutschlands, gelegt hat. Für seine Vorstellung von der Einheit von Religion und Kunst ist es bezeichnend, daß unter den aufschwebenden Seligen Dante und Fiesole die hervorragendsten Stellen einnehmen. Unter den Auferstandenen, die in gläubiger Zuversicht ihres Loses ruhig harren, gewahren wir am Bildrande König Ludwig (Abb. 824).

Wenn der Meister gehofft hatte, durch die eigenhändige Ausführung des Riesenbildes diejenigen zum Schweigen zu bringen, die an der mangelhaften Ausführung seiner Fresken Anstoß nahmen, so sah er sich getäuscht. Die Großartigkeit seiner Schöpfung vermochte nicht für ihre Unvollkommenheit in malerischer Beziehung zu entschädigen. Dies wurde ihm in so schroffer Weise zu verstehen gegeben, daß er alsbald nach der Vollendung der Gemälde in der Ludwigskirche seinen schon früher gehegten Plan ausführte und dem König von Preußen seine Dienste anbot. Wenn wir das jüngste Gericht betrachten, so empfinden wir freilich, daß es fast unmöglich ist, die Vorzüge der Komposition zu genießen, während das Auge durch die harte, bunte und wirkungslose Farbengebung wahrhaft schmerzlich verletzt wird, und wir müssen die volle Berechtigung des ungnädigen Wortes König Ludwigs anerkennen: „Ein Maler muß malen können."

Cornelius dachte anders; es war gewissermaßen seine Antwort auf jenen Ausspruch, als er einmal die Verse niederschrieb:

„Die Kunst hab' ich geliebet,
Die Kunst hab' ich geübet,
Mein Leben lang;
Die Künste hab' ich verachtet,
Nach Wahrheit nur getrachtet;
Drum ist mir nicht bang."

Unter dem Ausdruck Künste im Gegensatz zu Kunst begriff er als eitles Blendwerk alles Äußerliche, alle bloße Geschicklichkeit; dabei übersah er, daß, wenn auch das Malen im technischen Sinne eine erlernbare Fertigkeit ist, mithin nicht als Kunst betrachtet werden kann, so doch das Malen im Sinne von Farbengebung das Ausdrucksmittel für etwas geistig Empfundenes, also im vollsten Maße wirkliche Kunst ist.

Friedrich Wilhelm IV., der begeisterte Verehrer der romantischen Kunst, nahm den Meister mit offnen Armen auf. Im April 1841 traf Cornelius in Berlin ein. Lehrthätigkeit wurde nicht von ihm verlangt, er durfte ganz seiner Arbeit leben. Schon im Jahre 1842 erwies ihm der König die hohe Auszeichnung, daß er ihn neben Alexander von Humboldt zum Vicekanzler des Ordens pour le mérite ernannte. Nachdem die beiden ersten Jahre des Berliner Aufenthalts über verschiedenartiger Thätigkeit verstrichen waren, empfing Cornelius von Friedrich Wilhelm IV. einen Auftrag, der es ihm vergönnte, das Ziel seines Lebens, ein christliches Epos in Bildern zu dichten, unbehemmt zu erreichen und in der Verwirklichung seines Jugendtraums sein Hauptwerk zu schaffen: die Anfertigung der Entwürfe zur Ausmalung der Friedhofshalle (Campo santo), welche der König zu errichten beschlossen hatte.

Die erste Aufgabe, die Cornelius in Berlin zufiel, war die Überwachung der Freskoausführung von Schinkels Entwürfen in der Museumsvorhalle. Zugleich malte er für den Grafen Raczynski eine ursprünglich für die umfassendere Ausschmückung der Ludwigskirche gedachte Komposition: Christus in der Vorhölle. Es ist begreiflich, daß Cornelius in der Ölmalerei, die eine sehr große Handwerksübung erfordert, noch viel weniger Erfolge als Maler haben konnte, wie in der Freskomalerei. Zudem hatte er dieses Verfahren seit mindestens sechsundzwanzig Jahren nicht mehr geübt. So ist es nicht zu verwundern, daß das Bild als Gemälde keinen Eindruck macht. Dasselbe ist bei den wenigen späteren Versuchen des Meisters in der Ölmalerei der Fall, einem gleichfalls in der Raczynskischen Sammlung zu Berlin befindlichen, übrigens mit fremder Beihülfe ausgeführten Bild, welches eine der acht Seligpreisungen (nach einer der Camposanto-Zeichnungen) darstellt (1851), und bei einem Bilde, welches in das Stoffgebiet zurückgreift, das den Meister zuallererst begeistert hatte: Hagen versenkt den Nibelungenhort in den Rhein (gemalt 1859 für den Konsul Wagener, jetzt in der Nationalgalerie). — Während des ersten Jahres seiner Anwesenheit in Berlin besuchte Cornelius London, wohin ihn ein großer Auftrag führte, der sich aber infolge des Todes des Bestellers zerschlug; bei dieser Gelegenheit wurde er über die Ausschmückung der englischen Parlamentsgebäude zu Rate gezogen. Die französische Hauptstadt hatte er schon früher, auf einer während der Arbeiten in der Ludwigskirche unternommenen Erholungsreise, besucht, und hier hatten ihn sowohl König Louis Philippe als auch seine französischen Kunstgenossen mit Auszeichnungen bedacht. — Nach der Rückkehr aus England entwarf er zunächst, nachdem er eine gefahrdrohende Augenkrankheit glücklich überstanden hatte, die sinnvolle Komposition des sogenannten Glaubensschildes, den Friedrich Wilhelm IV. als Patengeschenk für den Prinzen von Wales in Silber, mit reichen Zuthaten von Juwelenschmuck, ausführen ließ, und von dem sich eine Wiederholung in der Berliner Nationalgalerie befindet. Die Mitte des Schildes nimmt das Brustbild des Erlösers ein; vier Kreuzesarme mit den Bildern der vier Evangelisten und der Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung und Gerechtigkeit gehen von der Mitte aus; zwischen ihnen sind die Taufe und das Abendmahl Christi nebst den alttestamentlichen Vorbildern des Moses, der das Wasser aus dem Felsen schlägt, und des Mannaregens in der Wüste dargestellt; außen herum zieht sich ein Rundfries mit weiteren Darstellungen aus dem Evangelium, an die sich die sinnbildlich eingekleidete Ankunft des königlichen Taufzeugen bei dem neugebornen Prinzen anschließt. — Es folgten Kartons zu Glasfenstern für die Begräbniskapelle des Großherzogs Paul Friedrich von Mecklenburg-Schwerin im Dom zu Schwerin, einzelne biblische Gestalten und als Hauptdarstellung Christi Himmelfahrt enthaltend; ferner Zeichnungen aus Tassos „Befreitem Jerusalem" als Skizzen zu lebenden Bildern, welche im Winter 1843 am Berliner Hof aufgeführt wurden. Auch für mehrere Denkmünzen lieferte Cornelius Zeichnungen. Zugleich aber beschäftigten ihn schon die Entwürfe für den Campo santo.

Friedrich Wilhelm IV. beabsichtigte an der Stelle des kümmerlich zopfigen Berliner Doms aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts einen stattlichen Neubau aufführen zu lassen. Daran sollte sich die Begräbnisstätte seines Hauses schließen in Gestalt einer um einen viereckigen Hof herumgelegten und nach diesem hin in Arkaden geöffneten Halle, nach Art der mittelalterlichen Kreuzgänge und vieler italienischen Friedhofsanlagen. Nach dem Beispiel des berühmten Campo santo zu Pisa sollten die vier großen geschlossenen Wände dieser Halle über und über bemalt werden. Das war Cornelius' Aufgabe. Um sich frische Anregungen zu holen, begab sich der Meister im Herbst 1843 nach Italien, und bis zum Winter 1844 auf 1845 vollendete er, teils in Rom, teils in Berlin, die ersten Entwürfe zu dem ganzen umfangreichen Werk. „Jeder Atemzug bei dieser Arbeit

ist mir Seligkeit! wie soll ich's Gott genug danken, daß er mir alles dieses vergönnt hat?" schrieb er in einem Briefe von Rom aus, während er als Sechzigjähriger an der Verwirklichung dessen schuf, was er als Jüngling sich ahnend gewünscht hatte. Cornelius dachte sich jede der vier Wände mit einer Anzahl von Bildergruppen bedeckt, die aus je einem Hauptbild, einem Staffelbild darunter und einem Bogenfeld darüber gebildet wurden; dazwischen bewirkte er durch acht in Nischen eingeordnete Gruppen von Figuren größeren Maßstabs, welche die Seligpreisungen der Bergpredigt darstellen, die Hauptgliederung der Wände (Abb. 825). Der umfassende Stoff der christlichen Heilslehre sollte sich in folgender Weise über die vier Wände verteilen: an der Ostwand, welche den Eingang zur Gruft enthalten würde, die Erlösung; gegenüber die Besiegung des Todes durch den Erlöser; dazwischen einerseits, an der Südwand, wo sich der Eingang zur Kirche öffnen würde, die Gründung und Ausbreitung der christlichen Kirche, und anderseits, an der Nordwand, das Ende aller Dinge. — Die Entwürfe von 1843 bis 1845, scharf und sauber ausgeführte Bleistiftzeichnungen in Umrissen, welche sich jetzt, von der Großherzogin Maria Paulowna angekauft, im großherzoglichen Museum zu Weimar befinden, geben eine vollständige Übersicht über das Ganze, wie es hätte zur Ausführung kommen sollen, nur hat sich dabei eine Verwechselung zweier Bilder eingeschlichen, indem eine auf die Südwand gehörige Darstellung auf die Ostwand gekommen ist, und umgekehrt. Auf Cornelius' Veranlassung sind diese Entwürfe gleich nach ihrer Vollendung durch Kupferstiche vervielfältigt worden.

Die Dichtung beginnt an der Ostwand mit dem Hauptbilde der Geburt Christi; darüber erscheint Gott Vater zwischen Engeln; das Staffelbild weist durch den Sündenfall der ersten Menschen auf die Notwendigkeit der Erlösung hin. Dann sehen wir, wie der Erlöser den Tod erlitten hat in dem Bilde der Beweinung des heiligen Leichnams; darüber schweben wehklagende Engel; unten zeigt sich die Not der ersten Menschen auf der Erde und der erste Mord. Das dem Zusammenhange nach hierauf folgende Bild zeigt den Heiland als Befreier von irdischer Not: die Heilung des Gichtbrüchigen; dazu gehört als Staffelbild die Zurechtweisung der Schriftgelehrten und Pharisäer durch das Wort: „Was ist leichter zu sagen, dir sind deine Sünde vergeben, oder zu sagen, steh' auf und wandle?" und im Anschluß daran zeigt das Bogenfeld die Aufnahme entsühnter Sünder in den Himmel. Das nächste Bild zeigt Christus als den gnädigen Richter, in dem Vorgang mit der Ehebrecherin; darüber ist die Freude des Himmels über den einen reuigen Sünder dargestellt; darunter empfängt Noah die erste Verheißung der Versöhnung. Die auf dieser Wand verbildlichten Seligpreisungen gelten den im Geiste Armen und den Trauernden. An der Westwand (Abb. 825) zeigt das mittlere Hauptbild die Beglaubigung der Auferstehung des Heilands, die im Bogenfeld darüber dargestellt ist, dem ungläubigen Thomas gegenüber; die Staffel enthält in der Darstellung des vom Fisch ausgespienen Jonas das alte Vorbild der Auferstehung. Links und rechts davon erweckt Christus Tote zum Leben, hier den Jüngling zu Nain, dort den Lazarus. In den Staffelbildern dazu dient David zur Hinweisung auf Christus, das einemal als Sieger über Goliath, das andremal, wie er vor der Bundeslade tanzt und darum verspottet wird. Die Bogenfelder stellen dem Hochmut des Goliath die Demut des Heilandes, der seinen Jüngern die Füße wäscht, dem unduldsamen Spott der Tochter Sauls über eine gottesdienstliche Handlung den Gottesdienst der werkthätigen Liebe in dem Bilde des barmherzigen Samariters beziehungsvoll und sinnreich gegenüber. „Selig sind die Barmherzigen" und

„selig sind die Friedfertigen", verkünden die Gruppen der Zwischenbilder. Die Seligpreisungen der Südwand, an der die Ausbreitung der christlichen Lehre nach der Apostelgeschichte veranschaulicht wird, gelten den Sanftmütigen und denen, die reinen Herzens sind. In der Mitte ist hier, über der Kirchenthür, die Herabkunft des heiligen Geistes abgebildet. Das rechts hierneben gehörige Bild zeigt den Tod des ersten Blutzeugen Stephanus; die Verstocktheit, auf die im Sockelbild durch den Untergang von Sodom und Gomorrha hingewiesen wird, kann die Glaubensboten töten, aber aus deren Blut geht die Saat des wahren Glaubens auf: das Bogenfeld zeigt die Anbetung des Lammes. Links neben dem Mittelbild bekräftigt Petrus die Lehre durch Wunderthaten an Kranken; auch Petrus war ein schwacher Mensch, das bekundet die Darstellung auf der Staffel, wie er den Herrn verleugnet; und doch ward es ihm gegeben, selbst Tote zu erwecken: die Auferweckung der Tabitha nimmt das Bogenfeld ein. An die Steinigung des Stephanus reiht sich die Taufe des Kämmerers aus Mohrenland durch Philippus; darunter sehen wir in dem Aufruhr der Goldschmiede von Ephesus, wie die Heiden sich gegen die neue Lehre sträuben, und darüber, wie sie doch zu dieser berufen werden, in der Erscheinung des Engels vor dem Hauptmanne Cornelius. Das sprechendste Beispiel der Umwandlung gibt neben dem Petrusbilde die Geschichte des Paulus: in der Sockeldarstellung tritt er als Christenverfolger auf, das Hauptbild zeigt seine Bekehrung, und im Bogenfeld erscheint er als Prediger des Evangeliums. Die Nordwand verbildlicht den Tag des Gerichtes. Trefflich schließen hieran die zunächst befindlichen Darstellungen der anstoßenden Wände an, wo hier das Emporsteigen des Lazarus aus dem Grabe auf die Auferstehung des Fleisches, dort die Freisprechung der Ehebrecherin auf die Barmherzigkeit des göttlichen Richters hinweist. Das Mittelbild der Nordwand, welches ohne Sockel und Bogenfeld die ganze Höhe der Wand einnimmt, deutet die Wiederkunft Christi unter dem Gleichnis von den klugen und den thörichten Jungfrauen an. Die übrigen Hauptbilder sind nebst ihren Bogenfeldern aus der Geheimen Offenbarung geschöpft. Zur linken Hand des himmlischen Bräutigams stürzt Babel von dem siebenköpfigen Ungeheuer; darüber erscheint auf der Wolke des Menschen Sohn mit der Sichel in der Hand. Weiterhin stürmen die vier Reiter vernichtend über die Erde; die sieben Engel gießen die Schalen des Zornes aus. Das Bild am andern Ende der Wand zeigt die Auferstandenen, über denen der Engel des Gerichts sitzt, auf den Urteilsspruch harrend; oben erscheint der Herr zwischen den vier lebenden Wesen, umgeben von den vier Gewaltigen, welche die Posaune des Gerichts

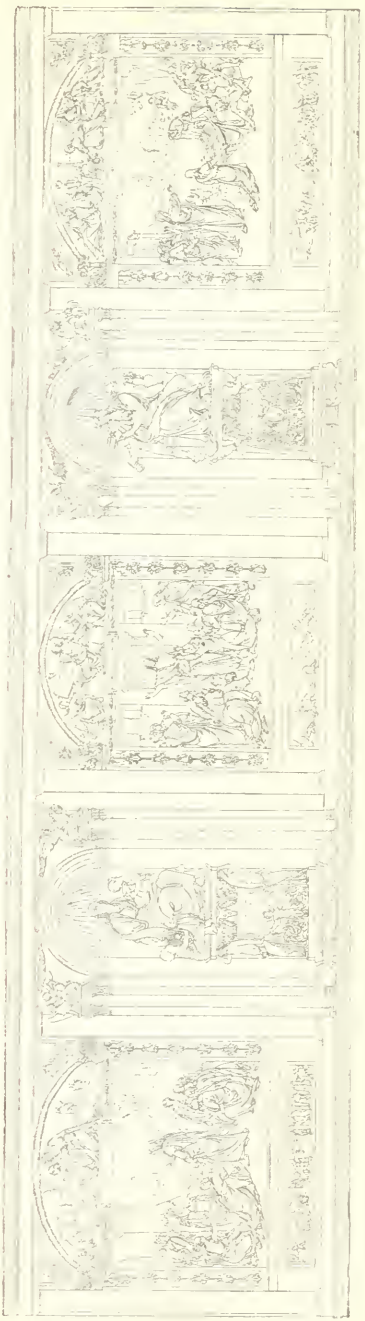


Abb. 825. Die Westwand des Campo santo von Cornelius.
Nach den im Verlage von Georg Wigand in Leipzig erschienenen Stichen.

ertönen lassen. Daneben, zur rechten Hand des Christus im Mittelbilde sehen wir, im Gegensatz zu dem gestürzten Babel auf der andern Seite, das neue Jerusalem herabkommen; im Bogenfeld zeigt ein Engel dem Johannes das Gesicht, während der Satan in den Abgrund geworfen wird. Die Gerechtigkeit ist nicht bloß Schrecken, sie ist auch Verheißung: „selig sind, die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit" und „selig sind, die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden", verkünden die beiden Teilungsgruppen dieser Wand. In den kleinen Staffelbildern aber, die sich unter den gewaltigen Darstellungen der letzten Schrecken hinziehen, klingt wie in leisem, vertrauensvollem und tröstendem Gebet das Wort wieder: „selig sind die Barmherzigen, denn sie werden Barmherzigkeit erlangen"; hier sind die Werke der Barmherzigkeit nicht in geschichtlichen, sondern in allgemein menschlichen Darstellungen verbildlicht.

In das schöne, schmuckreiche Rahmenwerk, welches die Bildergruppen und Einzelbilder umgibt (s. Abb. 826 u. 827), hat Cornelius klassisch-mythologische Beziehungen verflochten. Er konnte sich dabei nicht allein auf Dante berufen, sondern auch auf alte Anschauungen der Kirche, welche auch im Heidentum Fingerzeige der göttlichen Offenbarung wahrnahm und die heidnischen Sibyllen neben die Propheten Israels stellte. König Friedrich Wilhelm IV. aber, der mehr Romantiker als Klassizist war, nahm an diesen Beziehungen auf das Heidentum Anstoß; und da Cornelius erklärte, daß dieselben für das Ganze seiner Dichtung unwesentlich seien, würden sie in der Ausführung weggeblieben sein.

Cornelius hat hier in der That ein Bildergedicht geschaffen, wie es so großartig und tief durchdacht seit der Blütezeit der mittelalterlichen Kunst nicht mehr ersonnen worden war, und das dabei durch die Darstellungsweise dem Verständnis des modernen Beschauers entgegenkam. Selbst seine Formensprache vervollkommnete der bejahrte Meister in der Begeisterung des Schaffens an diesem Werk. Wir finden in den Kartons, die er nach den Entwürfen ausführte, Züge von Schönheit und Natürlichkeit, wie sie kaum sonst irgendwo in seinen Arbeiten vorkommen. Der Meister mußte voraussetzen, daß er die Ausführung des gewaltigen Unternehmens in Malerei nicht mehr erleben würde. Darum verwendete er die höchste Sorgfalt auf die Durchbildung der Kartons; jede Veränderung, die er vornahm, war eine Verbesserung. Nur etwa ein Viertel des Ganzen ist in diesen in Ausführungsgröße angefertigten Kohlenzeichnungen fertig geworden. Diese wenigen aber, die im ersten Corneliussaal der Berliner Nationalgalerie aufbewahrt werden, sind glücklicherweise diejenigen, in denen die urwüchsige Gestaltungskraft des Meisters sich am wenigsten gehemmt fühlen durfte: die Bilder der Nordwand mit den mächtigen apokalyptischen Schilderungen und den dazu gehörigen liebenswürdigen, genreartigen Sockelbildern der Barmherzigkeitswerke. 1845 begab sich Cornelius wieder nach Rom, um die Ausführung der Kartons zu beginnen, und wechselte in der Folgezeit wiederholt den Aufenthalt zwischen Berlin, wo ihm der König ein Haus mit Werkstatt erbauen ließ, und Rom. Den Anfang machte er — sehr bezeichnend für sein innerstes Wesen — mit der am meisten von wildem Leben erfüllten Darstellung, den apokalyptischen Reitern (Abb. 826). In dieser Komposition hat er denn auch die bedeutendste der ganzen Folge geschaffen. Dem mächtigen Eindruck dieser alles niederwerfenden Verderber, gegen die alles Aufbäumen vergeblich ist, kann sich niemand entziehen. Freilich darf man den inhaltsgleichen Dürerschen Holzschnitt,

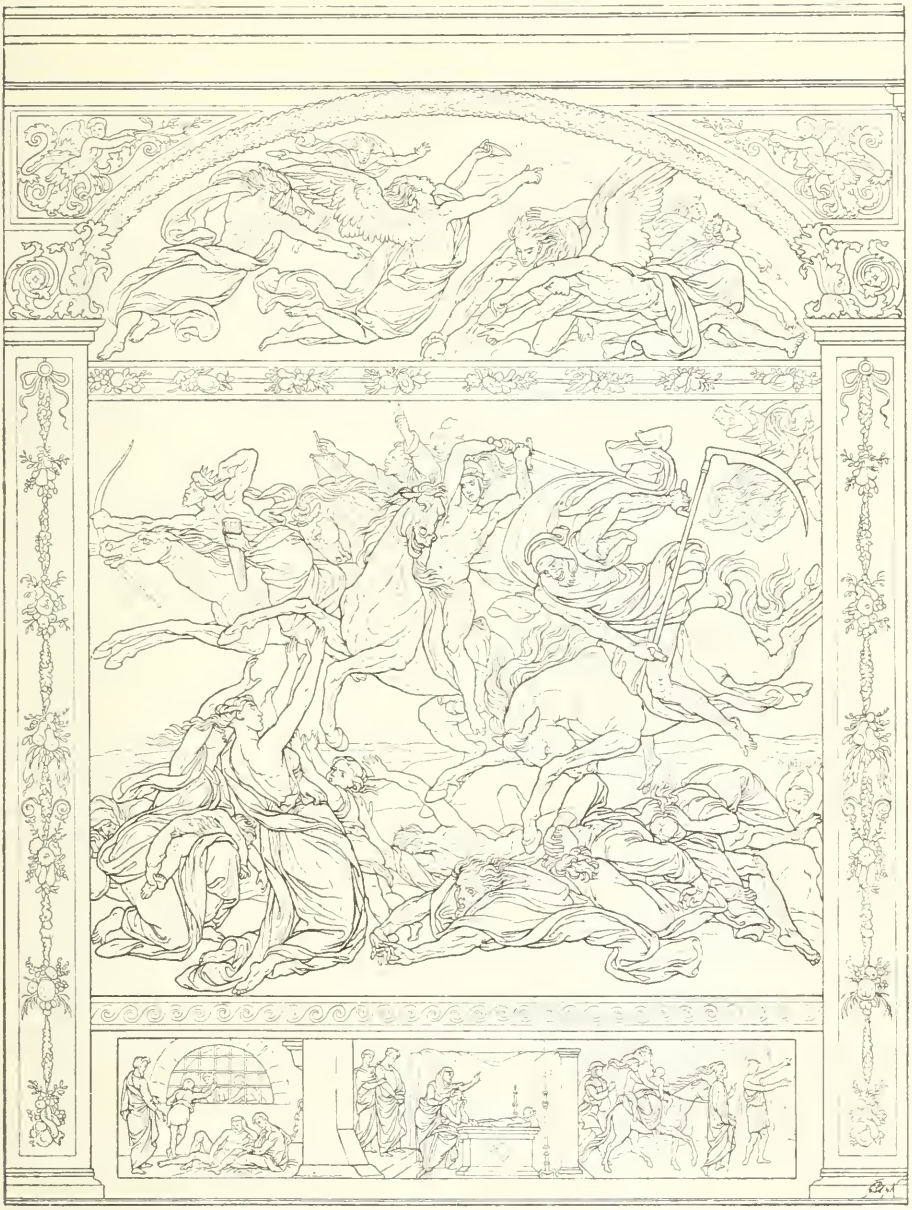


Abb. 826. Peter von Cornelius: Die apokalyptischen Reiter, mit der Lünette: Die Engel mit den Schalen des Zornes, und dem Sockelbild: Gefangene besuchen, Trauernde trösten, Verirrte geleiten.

Nach der bei Georg Wigand in Leipzig erschienenen Stichausgabe des Berliner Campo santo von Jul. Thäter.

diese unübertroffene Schöpfung urgewaltigster Kraft, nicht daneben halten; Cornelius war ein großer Dichter, aber die tiefe Poesie Dürers hat er denn doch nicht erreicht. Vergleiche sind allerdings der Tod des Kunstgenusses, Kunstwerke wollen für sich allein betrachtet sein; nur auf das eine, als etwas sehr Bezeichnendes, sei hingewiesen, wie Dürer, der Maler, in dem Hineinziehen der Wettererscheinungen in seine Komposition ein echt malerisches und höchst wirkungsvolles Mittel, die Stimmung des Beschauers zu erregen, entfaltet, dem Cornelius mit dem rein zeichnerischen Schwung der Linien nichts gleich Wirkungsvolles zur Seite stellen kann. — Dem wuchtigen Karton der apokalyptischen Reiter folgten 1847 die dazu gehörigen Bogenfeld- und Sockel-Kompositionen: die großartigen Zornesengel und die Barmherzigkeitswerke „Gefangne besuchen, Trauernde trösten, Verirrte geleiten" (Abb. 826). 1848 entstand die mächtige Gruppe eines jungen Weibes mit zwei Knaben, die das Hungern und Dürsten nach Gerechtigkeit verbildlicht, indem die Gestalten verlangend nach oben schauen und das gefüllte Horn des Überflusses unbeachtet lassen. In demselben und dem folgenden Jahr kam die Herabkunft des neuen Jerusalem mit dem Bogenfeld des Satanssturzes und dem Staffelbild „Hungrige speisen, Dürstende tränken" zur Ausführung. Die Wirren von 1848 hatten zwar zur Folge, daß Friedrich Wilhelm IV. den begonnenen Bau der Friedhofshalle einstellen ließ, und daß infolgedessen auch die Zahlungen, welche Cornelius für seine hierauf bezügliche Thätigkeit erhielt, vorläufig aufhörten; aber der Meister setzte auf eigne Gefahr und im Vertrauen auf das Wort seines Königs, der ihm die Ausführung befohlen hatte, die Arbeit fort. 1851 und 1852 zeichnete er die Kartons der Auferstehung der Toten und des Sturzes des Babel. Hiernach trat eine Unterbrechung ein. — Schon 1845 hatte Friedrich Wilhelm IV. den Meister mit der Anfertigung eines Kartons mit Farbenangabe beauftragt, der die Erwartung des Weltgerichts — nach einem vom König selbst ausgearbeiteten Gedanken — darstellen, und dessen Fresko-Ausführung in Riesengröße die Chorschlußwand des neu zu erbauenden Domes schmücken sollte; im Jahre 1853 nun drängte der König auf Ausführung dieses Auftrags, und Cornelius, der gerade für längere Zeit nach Rom übersiedelte, nahm das Werk in Angriff. Sei es nun, daß das Verlassen des Gedankenkreises, in den er sich bei den Camposanto-Kartons hineingelebt hatte, ihm Schwierigkeiten machte, sei es, daß er sich verletzt fühlte, weil der nämliche Auftrag noch an drei andre Künstler ergangen war, er sich also in einer Art von Wettbewerb befand, genug, die neue Arbeit ging sehr langsam von statten. Erst 1856 konnte der Meister den (jetzt in der Nationalgalerie befindlichen) Karton des Dombildes, obgleich er ihn nur in verhältnismäßig kleinem Maßstabe ausführte, abliefern. Darauf widmete er sich wieder ganz den Camposanto-Arbeiten. Häufiger wurde er jetzt durch Kränklichkeit aufgehalten; Hand und Auge fingen an den Dienst zu versagen. Aber mit ungeschwächter geistiger Frische vollendete er 1857 die zu dem Bilde des Babelsturzes gehörigen Kartons „Christus als Schnitter" und „Nackte kleiden, Obdachlose beherbergen", und in den Jahren 1859—1861 das Bogenfeld mit der

Abb. 827. Aus Cornelius' Campo-santo-Bildern: Selig sind, die um Gerechtigkeit willen verfolgt werden, denn das Himmelreich ist ihr.

Nach der bei Georg Wigand in Leipzig erschienenen Stichausgabe des Campo santo von Jul. Thäter.

Erscheinung Gott Vaters zwischen den vier lebenden Wesen und das Sockelbild „Kranke pflegen, Tote bestatten", sowie das Nischenbild „Selig sind, die um der Gerechtigkeit willen verfolgt werden", dargestellt durch einen gefesselten Greis, dem ein Engel die Ketten tragen hilft, während ein andrer ihm die Siegespalme überreicht (Abb. 827). — 1861 kehrte Cornelius nach Berlin zurück, das er nun nicht mehr verließ. Der Gedanke, die Friedhofshalle auszuführen, war wieder aufgenommen worden. Aber auch als dieser Gedanke nach dem Tode Friedrich Wilhelms IV. bei den beginnenden politischen Verwicklungen wieder fallen gelassen wurde, schuf Cornelius, trotz der beständig abnehmenden Körperkräfte, unentwegt weiter an seinem großen Werk. Für die Nordwand fehlte bloß noch der Karton des Mittelbildes. Diesen vermochte der Meister nicht mehr in der Ausführungsgröße anzufertigen; er beschränkte sich auf einen Hülfskarton kleineren Maßstabes, der im Jahre 1863 fertig wurde. In derselben Weise führte er dann noch die Mittelbilder der West- und Südwand aus, die Überzeugung des ungläubigen Thomas (vollendet 1865) und die Ausgießung des heiligen Geistes (vollendet 1866). Weiter kam der dreiundachtzigjährige Greis, der sich bis zum letzten Strich eine geistige Kraft bewahrt hatte, wie sie wenigen Künstlern so lange vergönnt ist, nicht mehr. Er entschlief am 6. März 1867. Deutschland verlor in ihm einen großen Meister. Wenn es uns heute auch als eine arge Überschätzung erscheint, daß lobpreisende Bewunderung Cornelius als ebenbürtig neben Dürer nennen zu dürfen geglaubt hat, wenn wir auch als unzweifelhaft erkennen, daß die Einseitigkeit seiner Richtung, die sich willkürlich über die Bedingungen natürlicher Erscheinung hinwegsetzte und alles Handwerkliche in der Kunst als nebensächlich geringschätzte, dem Entwicklungsgange der deutschen Malerei unberechenbaren Schaden gebracht hat, so hat doch Cornelius, wenn wir ihn für sich allein betrachten, in dem, was er war und was er wollte, und in der seltenen Einheitlichkeit zwischen Wollen und Vollbringen, ein dauerndes Anrecht auf die höchste Bewunderung.

An der Spitze der „Klosterbrüder" in Rom stand, nachdem ihr „Hauptmann" Cornelius sie verlassen hatte, Overbeck. Die nächste Aufgabe für die Genossen bildeten die Arbeiten für die Villa Massimo. Die Ausmalung des Dantezimmers, welche Cornelius hatte übernehmen wollen, wurde verteilt. An der Decke desselben malte Veit die Bilder aus dem Paradiese, nachdem er zuvor im „Braccio nuovo" des Vatikans ein Wandbild vollendet hatte, zu dessen Ausführung er durch Canova dem Papste empfohlen worden war, und das die triumphierende Gestalt der christlichen Religion mit einem Hinweis auf die kürzlich erfolgte Weihung des Kolosseums zu einer Kultusstätte darstellte. Dann kam J. A. Koch hinzu und malte an den Wänden des Dantezimmers die Schilderungen aus Fegfeuer und Hölle. Koch war ja, obgleich unmittelbarer Schüler des Carstens, nicht so einseitig „heidnisch" gesinnt, daß er nicht an den Kreis der „Nazarener" hätte Anschluß finden können; zudem bildete gerade Dantes Divina commedia ein neutrales Gebiet, das sowohl dem Klassizismus wie der religiösen Romantik einen Tummelplatz gewährte und auf dem sich die Vertreter beider Richtungen

freundnachbarlich zusammenfanden. Overbeck übernahm das Tassozimmer. Die Aufgabe, in dem zwischen diesem und dem Dantezimmer gelegenen größeren Gemach den Irrgängen der abenteuerreichen Dichtung Ariosts zu folgen, fiel einem neuen Ankömmling zu, Julius Schnorr von Carolsfeld (geboren zu Leipzig 1794), einem an selbständigem künstlerischem Vermögen seinen Genossen überlegenen begeisterten Romantiker.

Abb. 828. Peter von Cornelius.
Gezeichnet von E. Bendemann im Jahre 1862.
Darunter von Cornelius' Hand die Worte:
Die Natur ist die Frau, der Genius der Mann,
wenn beyde sich in Liebe vereinen, erzeugen sie
unsterbliche Kinder, schön und herrlich wie sie selber.

Julius Schnorr von Carolsfeld war der Sohn des Leipziger Akademiedirektors Hans Veit Schnorr von Carolsfeld. Von diesem empfing er sowohl wie sein älterer Bruder Ludwig Ferdinand (geb. 1789, gest. zu Wien 1853) den ersten Unterricht. Ludwig Ferdinand Schnorr, dessen Namen nachmals hinter demjenigen des Julius fast verschwunden ist, war gleichfalls ein sehr begabter, durchaus romantisch veranlagter und dabei mit einem für die Zeit ganz ungewöhnlichen Farbensinn ausgestatteter Maler; von seinem echten Künstlersinn legt unter anderm ein in der Wiener Belvedere-Galerie befindliches Ölbild „Faust und Mephistopheles" (1818) Zeugnis ab. Julius Schnorr begab sich 1811, dem Vorgange seines Bruders folgend, nach Wien, um die Akademie zu besuchen. Hier standen jetzt drei Brüder Olivier aus Dessau an der Spitze des Kampfes der Romantik gegen das akademisch-klassizistische Formeltum; ihnen schloß sich Schnorr begeistert an. Sein erstes Bild, welches er 1816 malte, war merkwürdigerweise gerade der Dichtung entlehnt, die er später in Rom in Fresken verbildlichen sollte; es stellte den „Kampf auf Lipadusa" aus dem „Rasenden Roland" vor. (Der Karton dazu, von 1815, im Kupferstichkabinett zu Dresden.) Dann wendete er sich religiösen Stoffen zu und malte die beiden überaus liebenswürdig erfundenen und vom Studium der altdeutschen Kunst getragenen, gemüt- und geistvollen Bilder „Der heilige Rochus Almosen spendend" (Abb. 829) und „Der Besuch des Zacharias und der Seinigen bei der heiligen Familie"; beide wurden im Jahre 1817 vollendet, dieses befindet sich in der Dresdener Galerie, jenes

Abb. 829. Der heilige Rochus.
Ölgemälde von Jul. Schnorr von Carolsfeld im Museum zu Leipzig, von 1817.

im Leipziger Museum. Zu dieser Zeit richtete der römische Künstlerbund eine Einladung an die Wiener Gesinnungsgenossen, zu ihnen überzusiedeln; Julius Schnorr und Friedrich Olivier, der jüngste jener Brüder, folgten alsbald der Aufforderung. Schnorr mußte zwar Rom nach kurzer Zeit wieder verlassen, da er das dortige Klima nicht vertrug; in Florenz malte er ein figurenreiches sinniges Bild der „Hochzeit von Kana“ (vollendet 1819, Karton dazu im Städelschen Institut zu Frankfurt); dann aber kehrte er, da seine Gesundheit sich gekräftigt hatte, nach Rom zurück und begann 1820 mit den Vorarbeiten für die in der Villa Massimo auszuführenden Bilder aus dem „Rasenden Roland“.

Ungeachtet der Eigenart, welche er besaß, erfuhr Schnorr in Rom einen starken Einfluß von seiten Overbecks, der zwar seine unbefangene Frische in etwa beeinträchtigte, dafür aber seiner Formengebung zu gute kam; denn Overbeck hatte, namentlich durch das eingehende Studium der Jugendwerke Rafaels, den ihm eignen Sinn für Formenschönheit in hohem Maße ausgebildet. Unter Schnorrs Fresken in der Villa Massimo befindet sich manche beachtenswerte Komposition, wie die poetische Darstellung der glücklichen Liebenden Angelica und Medoro. Mehr Genuß als der Anblick der Fresken selbst gewährt auch hier derjenige der Kartons, die zum Teil in der Kunsthalle zu Karlsruhe, zum Teil im Städelschen Institut zu Frankfurt aufbewahrt werden; eine Anzahl Skizzen dazu besitzt das Museum zu Leipzig (Abb. 830). Die gesamten Malereien

Abb. 830. Aus Schnorrs Fresken zu Arioſt in der Villa Maſſimo zu Rom.
Nach einer Aquarellſkizze im Muſeum zu Leipzig.

der Villa ſind freilich eher dazu angethan, uns mit ſchonender Verehrung die Jugendwerke der neudeutſchen Malerei betrachten zu laſſen, als daß ſie uns aufrichtige Bewunderung abnötigen könnten. Am meiſten ſpricht den heutigen Beſchauer neben der trotz des fremden Einfluſſes überall noch durchleuchtenden Urſprünglichkeit der Schnorrſchen Erfindungen die Formvollendung mancher Overbeckſchen Werke an, wenngleich die geſucht altertümliche Steifheit dem Schönheitsgenuß großen Abbruch thut (Abb. 831). Am genießbarſten ſind unter Overbecks Kompoſitionen die ruhigen Darſtellungen, beſonders das Mittelbild der Decke, welches das „befreite Jeruſalem“ als eine mit Dornen gekrönte Frauengeſtalt zeigt, der zwei Engel — der Glaube mit dem Roſenkranze und die dieſen unterſtützende Gewalt mit dem Schwert — die Ketten löſen. (Karton dazu in der Berliner Nationalgalerie.) Lebhaft bewegte Darſtellungen und namentlich Kampfesſcenen, wie er ſie hier doch nicht umgehen konnte, lagen außerhalb des Bereiches von Overbecks Geſtaltungsvermögen; gar ſeltſam berührt uns der innere Widerſpruch zwiſchen der überall unverkennbaren ſanften Empfindungsweiſe des Meiſters und dem Anſchein von Kampfeszorn, den ſeine Figuren ſich geben; die ſtarken Bewegungen ſind nur Stellungen, die den Eindruck des Lebens und der That zu machen nicht im ſtande ſind. Overbeck wendete ſich denn auch, noch ehe er ſeine Aufgabe in der Villa Maſſimo zu Ende geführt hatte, ausſchließlich Darſtellungen ſtill-frommen Inhalts zu; allem Weltlichen ging er fernerhin aus dem Wege. Die Beendigung der Freskenfolge im Taſſozimmer überließ er einem neuen Mitglied des Bundes, dem im Jahre 1827 in Rom eingetroffenen hochpoetiſch begabten Joſeph Führich (geboren 1800 zu Kratzau in Böhmen).

Führichs erſte Kunſtübungen beſtanden darin, daß er ſeinem Vater, der ein Dorfmaler war, beim Bemalen von Wiegen, Brauttruhen und Särgen half. Zugleich aber verſuchte er ſich, durch den Anblick von Kupferſtichen angeregt, in inhaltreicheren Entwürfen und malte einige ländliche Altarbilder. Er wurde in großer Frömmigkeit ſtrengkatholiſch erzogen. In vollen Zügen genoß er mit empfänglicher Seele die Schönheiten der Natur, wenn er als Hirtenknabe Wald und Gebirge und Wolken betrachtete oder wenn er mit dem Vater kleine Wanderungen unternahm, bei denen „der Geiſt der Natur aus jeder Pflanze, jedem Bach und Kornfelde“ ſprach. So floſſen, wie er ſelbſt in ſeinen liebenswürdigen Lebensnachrichten (im Prager Taſchenbuch „Libuſſa“ von 1844) ſagt, „Religion, Kunſt und Natur in ſeinem Gemüte in unbeſtimmten poetiſchen Schwingungen

Abb. 831. Sofronia und Olindo.

Aus Overbecks Taſſo-Fresken in der Villa Maſſimo zu Rom. Nach dem Karton im Muſeum zu Leipzig.

in ein Ganzes zuſammen". Im Jahre 1817 wurde er veranlaßt, einige Bilder, die er nach eigner Erfindung gemalt hatte, auf die Prager Ausſtellung zu ſchicken. Dieſelben wurden angekauft, und nun bezog der junge Künſtler, von Graf Clam-Gallas unterſtützt, die Akademie zu Prag. Seine künſtleriſchen Abſichten erhielten alsbald eine beſtimmt ausgeprägte Richtung durch das Leſen der Schriften der romantiſchen Dichterſchule und durch den Anblick von Werken der neudeutſchen Malerei; es waren dies die Kupferſtiche nach Cornelius' „Fauſt" und der in Dresden ausgeſtellte Karton von Overbecks meiſtbewunderter Darſtellung im Taſſozimmer „Sofronia und Olindo". Als Wegweiſer betrachtete Führich ebenſo wie Cornelius den großen Dürer, in deſſen Form er den entſcheidenden Gegenſatz zu derjenigen der Neueren, „die ihre charakterloſe Glätte und Gedunſenheit und ihre affektierte Weichlichkeit als Grazie verkaufen möchten", klar erkannte. Mit voller jugendlicher Begeiſterung gab er ſich dem Gedanken hin, daß es die Aufgabe der Kunſt ſei, „in der Mitwelt eine Sehnſucht nach jener alten Herrlichkeit (des ſtarken und frommen Mittelalters) zu wecken". Die böhmiſche Geſchichte gab ihm den Stoff zu mehreren Kompoſitionen, die er lithographiſch vervielfältigte. Mit großer Vorliebe behandelte er Dichtungen romantiſch-phantaſtiſchen Inhalts; ſo verbildlichte er Bürgers „Wilden Jäger" in fünf Zeichnungen. Die kirchliche Richtung, der er ſpäter faſt ausſchließlich huldigte, kündigte ſich in neun poeſievollen Blättern zum Vaterunſer an, die er 1826 in hübſchen eigenhändigen Radierungen herausgab. Am meiſten Aufſehen erregten ſeine fünfzehn Zeichnungen zu Tiecks „Genovefa"; dieſe waren die Veranlaſſung, daß mehrere Wiener Kunſtfreunde ſich vereinigten, um dem vielverſprechenden Künſtler die Mittel zu einer Ausbildungsreiſe nach Italien zu gewähren. Als bezeichnende Beiſpiele mögen zwei Handzeichnungen, eine Kampfesdarſtellung aus der böhmiſchen Geſchichte (Abb. 832) und das reizend poetiſche Blättchen „der h. Chriſtophorus" (Abb. 833) Führichs Jugendweiſe veranſchaulichen.

Führich ſchloß ſich Overbeck aufs innigſte an; er betrachtete dieſen als „die Ehre der deutſchen Nation als Künſtler und als Menſch und ein ſchönes Vorbild für jeden, den der liebe Gott dazu berufen hat, das ebenſo ſchöne als ſchwere Los eines chriſtlichen Malers mit ihm zu teilen". Im Taſſozimmer der Villa Maſſimo malte der junge Künſtler außer drei Wandbildern den größten Teil von einer Reihe kleinerer Bilder, die ſich als Sockelſtreifen friesartig unter

den Hauptgemälden hinziehen. Diese Staffelbilder gehören zu dem Anziehendsten in der ganzen malerischen Ausschmückung der Villa; der Genuß ihrer ansprechenden Erfindung wird dem Beschauer erleichtert durch den Umstand, daß sie grau in grau gemalt sind und daher nicht an dem gemeinschaftlichen Mangel der übrigen, einer höchst unerfreulichen Farbengebung, leiden. Abb. 834 gibt zwei Studienköpfe Führichs zu seinen römischen Fresken wieder, bezeichnende Beispiele für die starke Einwirkung von Overbecks altitalienischer Weise.

Abb. 832. Illustration zur böhmischen Geschichte.
Jugendarbeit (Tuschzeichnung) von Führich. Original im Besitz des Buchhändlers G. J. Manz in Regensburg.

Overbeck fühlte eine Last von seiner Seele genommen, als er seiner Verpflichtungen gegen den Fürsten Massimo entledigt war. Längst schon drückte es ihn, daß er seine Zeit der Behandlung weltlicher Gegenstände widmete. Noch ein Bild nicht religiösen Inhalts vollendete er jetzt, das Ölgemälde „Italia und Germania", das die beiden Länder, des Künstlers Doppelheimat, in zart aneinander geschmiegten weiblichen Gestalten verkörpert; es war ein alter Auftrag des Buchhändlers Wenner, und Overbeck hatte sich schon seit langen Jahren damit beschäftigt; aber erst 1828 wurde er damit fertig; jetzt befindet sich das Bild in der Neuen Pinakothek zu München. Im Jahre 1829, dem nämlichen, in welchem die Ausmalung der Villa Massimo durch die übrigen Künstler zum Abschluß kam, vollendete Overbeck ein Freskobild, das seinem Herzen ganz entsprach: „die Vision des h. Franziskus", an der Vorderwand der

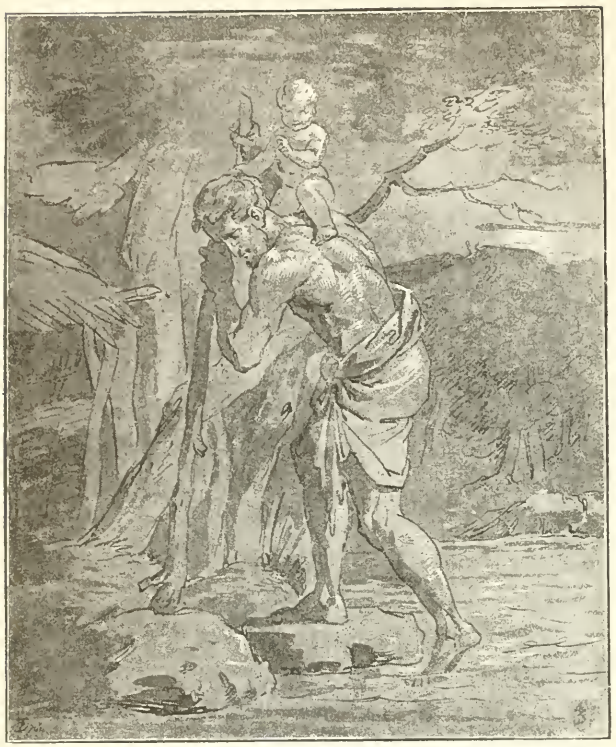


Abb. 833. Der heilige Christophorus.

Jugendarbeit (Tuschzeichnung) von Führich Original im Besitz des Buchhändlers G. J. Manz in Regensburg.

Portiuncula-Kapelle zu Assisi (Abb. 835). Hier, wo er bei der Gestaltung eines kirchlichen Gegenstandes aus der Tiefe seiner frommen Seele herausschuf, erreichte er eine glücklichere Wirkung als in den Tassobildern. — Im allgemeinen war die Freskomalerei, die eine schnelle, entschlossene und kräftige Hand erfordert, Overbecks Sache nicht. Er bevorzugte die von Cornelius geringgeschätzte Ölmalerei, die ihm ein stillgeduldiges, langsames und sorgfältiges Arbeiten gestattete. Das erste Ölbild des Meisters — wenigstens der Erfindung nach das erste, da es schon in Wien komponiert wurde, die Ausführung wurde erst 1824 fertig — besitzt die Marienkirche zu Lübeck in dem noch recht kindlich angeordneten „Einzug Christi in Jerusalem". Sein größtes und malerisch bedeutendstes Ölgemälde befindet sich im Städelschen Institut zu Frankfurt; es stellt den „Triumph der Religion in den Künsten" dar und ist hauptsächlich inhaltlich interessant, weil es eine im Monumentalstil ausgesprochene Belehrung über Grundanschauungen und Ziele der neudeutschreligiösen Malerei gibt. Das Bild zerfällt in einen oberen himmlischen und einen unteren irdischen Teil; daß die Künste von der Religion kommen, und daß es ihre Aufgabe ist, der Religion zu dienen, ist der Grundgedanke. Oben erscheint in der Mitte die Muttergottes, von Heiligen des Alten und des Neuen Bundes umgeben; Maria ist hier als die Vertreterin der vornehmsten Kunst, der Poesie, aufgefaßt; sie ist im Begriffe ihren Lobgesang „Magnificat" (Lukas 1, 46—55) niederzuschreiben; zu ihren Füßen zeigen sich links David mit der Harfe und Salomo mit dem Modell des ehernen Meeres als Vertreter der Musik und der Bildnerkunst, rechts der Evangelist Lukas, der knieend das Bild der Jungfrau malt, und der Evangelist Johannes,

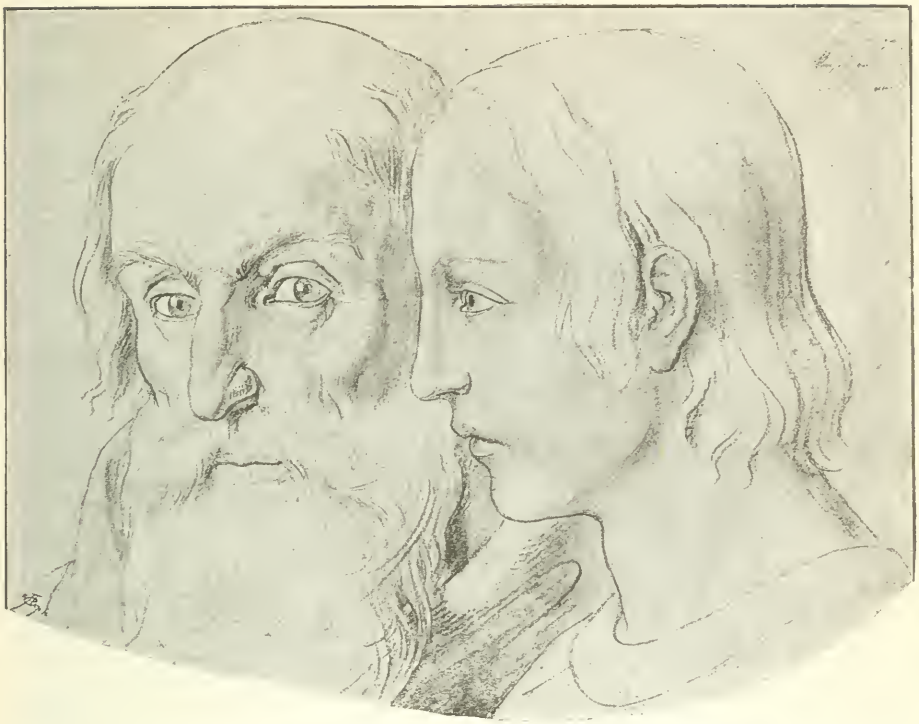


Abb. 834. Zwei Studienköpfe Führichs zu den Fresken in der Villa Massimo.

Die von Führich herrührende Inschrift in der rechten oberen Ecke lautet: „Carton zum ersten Fresco-Versuch in der villa Massimi zu Rom von Joseph Führich". Original im Besitz des Buchhändlers G. J. Manz in Regensburg.

der den Plan des himmlischen Jerusalem aufzeichnet, als Vertreter der Malerei und der Baukunst. An die Gruppen von verehrenden Heiligen, welche sich den himmlischen Künstlern anschließen, reihen sich die Inhaber der geistlichen und weltlichen Macht an, auf der Seite des Alten Bundes der zur Erde blickende Kaiser, auf der Seite des Neuen Bundes der begeistert aufwärts schauende, lobsingende Papst. Diese beiden Gestalten verbinden den Chor derer, die im Himmel dem göttlichen Kinde auf dem Schoß der Jungfrau huldigen, mit den Scharen der christlichen Künstler, die auf Erden durch ihre Werke die gleiche Huldigung darbringen. Unter diesen erscheinen, ganz bescheiden beiseite gerückt, im Gefolge Dantes, Cornelius, Overbeck und Veit. Es ist noch eine Fülle von symbolischen Beziehungen in das Bild gelegt, die man aber großenteils nur mit Hülfe der ausführlichen Erklärung verstehen kann, die der Meister seinem Werke mitgegeben hat und die dem Beschauer im Katalog auszugsweise mitgeteilt wird. — Da Overbeck bei jeder Schöpfung sehr langsam und gewissenhaft zu Werke ging, ist die Zahl seiner Gemälde nicht gerade groß. In allen lebt die innigste aufrichtigste Frömmigkeit, aus allen spricht eine reine und edle

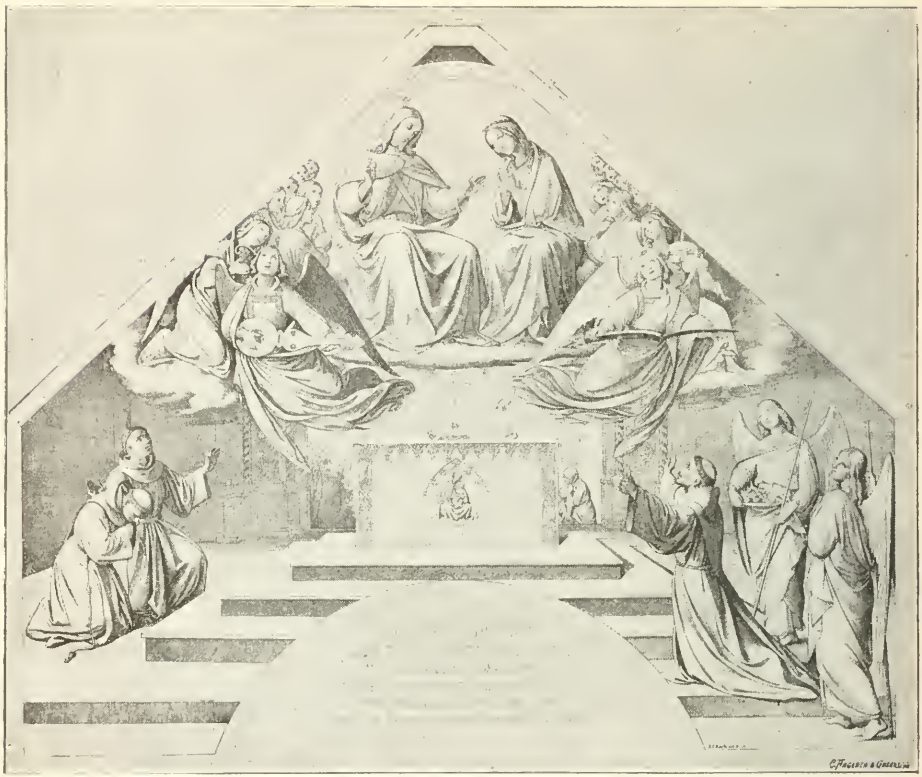


Abb. 835. Die Vision des heiligen Franziskus.
Freskogemälde von Overbeck an der Portiuncula-Kapelle zu Assisi.

Seele. Aber in allen herrscht mit einer bedrückenden Ausschließlichkeit das Weiche, Duldende, Ergebene, nirgends schimmert ein Strahl von jener selig-frohen Paradieseswonne, jener beglückten Glaubensfreude, wie sie die Werke der altkölnischen Maler in so hinreißend bezaubernder Weise verklärt; nirgends leuchtet auch nur der schwächste Schein von jener siegesstarken Kraft, die so überzeugungsgewaltig in den Werken der italienischen und deutschen Meister der Renaissance die Macht Gottes und seiner Diener preist. Und doch hat sich Overbeck auf das innigste, geradezu ängstlich an das Vorbild des jugendlichen Rafael gehalten; aber nur das Sanfte hat er aus seinem Vorbild herausgezogen, alles andre kehrt nur in abgeschwächter Gestalt bei ihm wieder. Den Schatz von Kenntnissen schöner Formen, den Overbeck aus Rafaels Werken schöpfte, benutzte er, um alle Härten abzurunden, in Linien, Ausdruck und Charakteren. Seine Begabung bewahrte ihn noch gerade vor dem Betreten der Grenze, jenseits deren die Weichheit zu Weichlichkeit und Süßlichkeit wird, einer Grenze, die von den Schwächeren unter seinen Nachfolgern leider oft gar weit überschritten

Abb. 836. Die Grablegung.

Zeichnung von Overbeck. Aus den bei der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft in München erschienenen Meisterwerken des Stiftes Neuburg.

wurde. Overbeck malte bedeutend besser als Cornelius, aber die künstlerische Bedeutung der Farbe kannte auch er nicht. Seine Zeichnungen, die in beträchtlicher Zahl vorhanden und großenteils in verschiedenartiger Weise vervielfältigt sind, sprechen daher im allgemeinen mehr an als seine Gemälde (Abb. 836). Es befinden sich mehrere zusammenhängende Folgen darunter, zum Teil mit frommen Versen begleitet, die der Künstler selbst gedichtet hat. Die größte der Folgen begleitet den Text der Evangelien mit tiefempfundenen Darstellungen; das Leben des göttlichen Dulders zu schildern, war eine Aufgabe, in die sich Overbeck mit vollster Innigkeit versenken konnte. In diesem Bilderwerk befindet sich ein Blatt, das die Aufmerksamkeit des Beschauers besonders fesselt: „Herodes und Pilatus werden Freunde"; in der Schilderung dieses mit glücklichem Künstlerblick

Abb. 837. Die Ehe.

Von Fr Overbeck. Verlag von Rud. Schuster in Berlin.

gefundenen völlig neuen Darstellungsstoffes hat der Meister eine schlagende Schärfe der Charakteristik entwickelt, wie sie sonst seine Sache nicht war. Seine bedeutendste Schöpfung sind sieben Zeichnungen, welche die sieben Sakramente darstellen; dieselben sind wie Teppiche gedacht, auf denen um die Hauptdarstellung, welche Christus oder einen der Apostel als Spender des Gnadenmittels zeigt (Abb. 837), sich ein sinnreich erdachter und geschmackvoll ausgeführter Rand von kleinen Darstellungen zieht. „Mir ist die Kunst gleichsam eine Harfe Davids, auf der ich allezeit Psalmen möchte ertönen lassen zum Lobe des Herrn", schrieb Overbeck in der Erläuterung zu seinen „Sieben Sakramenten". Von diesem Standpunkt aus muß man seine Schöpfungen betrachten. Höher als durch selbständigen künstlerischen Wert seiner Werke steht Overbeck durch seine kunstgeschichtliche Bedeutung. Er hat an die Stelle der bis aufs äußerste entarteten kirchlichen Kunst des vorigen Jahrhunderts wieder eine wahrhaft fromme und erbauliche, von religiöser Weihe getragene Kunst gesetzt. Dieses unzweifelhafte Verdienst steht seiner künstlerischen Befangenheit, seinem Mangel an schöpferischer Kraft und lebensvoller Frische ausgleichend gegenüber. — Overbeck blieb dauernd in Rom. Nur einmal, auf einer Reise, die er auf Veranlassung von Cornelius,

Abb. 838. Die Einführung der Künste in Deutschland.

Freskogemälde von Philipp Veit. Im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. Nach dem im Verlage von A. W. Schulgen in Düsseldorf erschienenen Stich von Ed. Schäffer.

Abb. 839. Italia.

Seitenbild zu Veits Einführung der Künste in Deutschland. Nach dem im Verlage von A. W. Schulgen in Düsseldorf erschienenen Stich von Ed. Schäffer.

der ihn gern nach München gezogen hätte, unternahm, sah er die deutsche Heimat wieder. Da hat er zwar „so unbeschreiblich viel Liebe im Vaterlande erfahren", aber es hat ihm „die Verwirrung der Ansichten und Meinungen auch manchen schmerzlichen Eindruck gemacht", so daß er froh war, in seine römische Abgeschiedenheit zurückgekehrt zu sein, wo er sich mit sorgfältiger Scheu vor jeder Berührung mit der nichtkatholischen Außenwelt verschließen konnte. An der Scheu vor der Möglichkeit, daß er aus dem engen Anschauungskreise, in den er sich eingeschlossen hatte, herausgezogen werden könnte, scheiterte auch der Versuch, ihn zur Annahme einer Anstellung in München zu bewegen; wahrhaft rührend spricht sich diese seine Besorgnis in dem bezüglichen Briefwechsel mit Cornelius aus. Höchst bezeichnend ist es, daß selbst die christlichen Darstellungen des Cornelius, für den er übrigens stets die größte Bewunderung und Verehrung hegte, ihn fremdartig berührten. Die Rüstigkeit der Arbeitskraft bewahrte er sich ungebrochener noch als sein Freund bis in das achtzigste Jahr. Er starb am 12. November 1869.

Overbecks ältester Schüler Veit folgte, nachdem er in Rom noch einige Ölbilder gemalt hatte, unter denen ein Altarbild in der Kirche S. Trinita' de Monti, „Maria in der Glorie", das ansprechendste ist, im Jahre 1830 einem ehrenvollen Rufe, der von Deutschland aus an ihn erging, und übernahm die Leitung des Städelschen Instituts in Frankfurt, wo er eine fruchtbringende Lehrthätigkeit entfaltete. Sammlung und Unterrichtsräume dieser Anstalt, der

großartigen Stiftung eines Frankfurter Bürgers, befanden sich damals noch nicht in dem jetzigen stattlichen Neubau, sondern in dem Hause des Stifters; dieses aber war schon zu eng geworden, und im Jahre 1833 siedelte das Städelsche Institut in das jetzt den Ausstellungen des mittelrheinischen Kunstgewerbevereins dienende Gebäude in der Neuen Mainzerstraße über. Alsbald gab sich Veit daran, die neue Behausung mit Fresken zu schmücken. In den beiden Sälen, welche die Gipsabgüsse von Antiken aufnahmen, bemalte er die Decken, die eine mit vier Bildern aus der griechischen Sage, die er nach der Art griechischer Vasenbilder rot auf schwarzem Grunde ausführte, die andre mit leichterem Schmuckwerk, das auf die hier aufgestellten Figuren Bezug nahm. Während er hier eine Abschweifung in das ihm sonst fernliegende Heidentum machte, benutzte er die große Wand eines andern Saales zur monumentalen Niederschrift seines künstlerischen Glaubensbekenntnisses in dem großen Bilde „Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum" mit den beiden Seitenbildern „Italia" und „Germania" (Abb. 838—840). Dieses dreiteilige Freskogemälde, das sich jetzt, nachdem das kühne Unternehmen, dasselbe von der Wand abzulösen und auf Leinwand zu übertragen, glücklich gelungen ist, in dem Neubau des Städelschen Instituts befindet, ist wohl ohne Zweifel die bedeutendste Schöpfung Veits.

Abb. 840. Germania.

Seitenbild zu Veits Einführung der Künste in Deutschland. Nach dem im Verlage von A. W. Schulgen in Düsseldorf erschienenen Stich von Ed. Schäffer.

„Italia", die Heimat der christlichen Kunst, deren Ausübung aber jetzt an die deutschen Meister übergegangen ist, sitzt träumerisch auf den Trümmern des Altertums;

Abb. 841. Landschaftliche Studie von Schnorr vom Jahre 1822: Castel Gandolfo und der Albanersee.
Nach einer Photographie aus dem Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

ihre Stütze bildet das päpstliche Doppelkreuz (Abb. 839). Auch „Germania", die mit den Zeichen der kaiserlichen Macht unter einem Eichbaum sitzt, kann sich der Gegenwart nicht ungetrübt erfreuen; so stattlich ihre Erscheinung ist, das gesenkte Haupt zeigt die stille Duldermiene, die den Künstlern der Overbeckschen Richtung immer am besten gelingt; sie gedenkt der verschwundenen Herrlichkeit des Mittelalters, auf welche Burgen und Dom im Hintergrunde hindeuten, und sieht die Kaiserkrone, für die kein Träger da ist, am Boden liegen (Abb 840). Die Hauptfigur des Mittelbildes ist die christliche Religion, eine zart jungfräuliche Gestalt, welche den Germanen mit dem von einem Engel getragenen Evangelium die Palme des Friedens bringt. Bonifacius, der die Eiche des Donnerers gefällt hat, zeigt seinen andächtigen Zuhörern diese Gestalt, während die Unbekehrten mit ihrer Priesterin in die düstern Wälder flüchten; gramvoll lehnt sich ein heidnischer Sänger auf die Harfe, deren Saiten zersprungen sind. Im Gefolge der Religion erscheinen die drei Schwesterkünste, hinter denen ein gotischer Dom in die Höhe wächst; weiter vorn schließen sich ein Ritter, ein Sänger und die Gestalt der christlichen Musik mit der Orgel an; ein Mönch als Lehrer der Kinder bildet auf dieser Seite den Abschluß; in der Ferne sieht man, im Gegensatz zu der Waldwildnis der andern Seite, eine turmreiche Stadt, der Ritter und Handelsleute zustreben (Abb. 838).

Veit besaß mehr Farbensinn als sein Meister; er sah die Natur mit offnerem Auge an und war sehr wohl im stande ein Bildnis zu malen, was jenem niemals recht gelang; auch war er, wie er ja schon durch die Deckenmalereien im Städelschen Institut bewies, in der Wahl seiner Stoffe nicht so ängstlich wie jener. Als der Kaisersaal im Frankfurter „Römer" im Jahre 1843 neu hergestellt wurde, übernahm er die Ausführung von vieren der Kaiserfiguren,

Abb. 842. Siegfrieds Leiche.
Deckengemälde von Julius Schnorr von Carolsfeld im Königsbau der Residenz zu München.

mit denen dieser Saal geschmückt wurde. In diese Gestalten hätte er freilich etwas hineinlegen müssen, was nicht seine Sache war: kraftvolle Energie. Darin war er seinem Meister ganz gleich, daß er jede Äußerung selbständiger Kraft aus seinen Darstellungen fern hielt. Wo zarte Weichheit dem Gegenstande angemessen war, wie bei dem Bilde „Die beiden Marien am Grabe Christi“ (in der Berliner Nationalgalerie), vermochte er wohl eine glückliche poetische Stimmung zu erreichen. Bei männlichen Gestalten aber, auch wenn es Heilige sind, berührt uns der Mangel an Kraft gar seltsam, z. B. bei dem h. Georg (Altarbild in Bensheim an der Bergstraße), der mit träumerisch zur Seite geneigtem Mädchenantlitz sanft und milde neben dem erlegten Drachen steht. — Im Jahre 1843 legte Veit seine Stellung in Frankfurt nieder, weil die Verwaltung des Städelschen Instituts ihn in seinen religiösen Überzeugungen verletzte durch die Erwerbung eines allerdings tendenziös gefärbten Bildes. Er widmete sich jetzt ganz ausschließlich der kirchlichen Malerei. In das Jahr 1847 fällt die Vollendung eines von Friedrich Wilhelm IV. bestellten Kartons, der in der „Erwartung des Weltgerichts“ den nämlichen Gegenstand behandelte, mit dessen Bearbeitung der König Cornelius beauftragt hatte. 1853 folgte er einer Berufung nach Mainz, wo er die Verwaltung der Gemäldesammlung übernahm. Sein letztes großes Werk waren die Entwürfe zu Wandgemälden im Mittelschiff und im Westchor des Mainzer Doms, die seit 1863 durch mehrere seiner Schüler ausgeführt wurden. Im Lauf der Zeit arbeitete er sich immer mehr in eine weltfeindliche Auffassung hinein, so daß es sehr schwer ist, seinen späteren Werken einen wirklichen Genuß abzugewinnen. Er starb am 18. Dezember 1877.

Gerade dasjenige, was Veit vollständig fehlte, der Sinn für die Schönheit der Kraft und der entschlossenen That, besaß sein Jugendgenosse Schnorr in hohem Maße. Julius Schnorr von Carolsfeld nahm unter den „Nazarenern“ insofern eine besondere Stellung ein, als er bei aller glühenden Hingabe an die religiös-romantische Kunstrichtung ein strenggläubiger Protestant war und blieb. Die religiöse Kunst betrachtete auch er als seine Hauptaufgabe; eine ganze Bibel in Bildern war der Gedanke, mit dem er sich trug, und mit dessen Ausführung er schon in den ersten Jahren seines römischen Aufenthalts begann.

Doch erkannte er auch die weltliche Kunst als vollberechtigt an, und wie Cornelius vermochte er sich ebensowohl in die Welt der deutschen Helden wie in diejenige der griechischen Sage hineinzuversetzen. In einer Beziehung war er dem ganzen

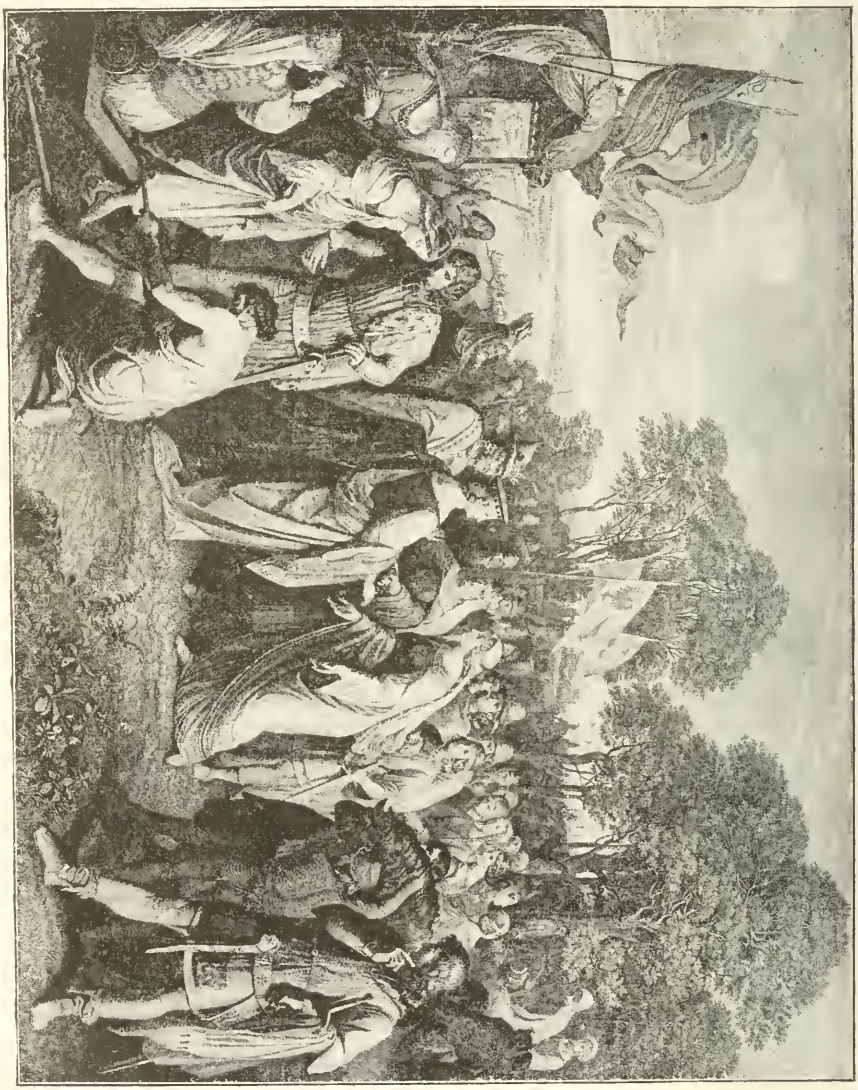


Abb. 843. Der Brunhilde Empfang zu Worms. Freskobild von Julius Schnorr von Carolsfeld in der Residenz zu München. Nach dem im Verlage von Rud. Schuster in Berlin erschienenen Stich.

Kreise, auch Cornelius, überlegen: er hatte einen frischen und unbefangen geöffneten Blick für die Natur; eine Anzahl trefflicher Bildniszeichnungen und landschaftlicher Studien aus der römischen Zeit legen Zeugnis davon ab (Abb. 841).

Infolgedessen zeichnete er richtiger als irgend einer seiner Genossen und brachte mehr Natürlichkeit in seine Werke als diese. Das macht sich uns besonders

Abb. 844. Der Nibelungen Ende. Freskobild von Julius Schnorr von Carolsfeld in der Residenz zu München.
Nach dem in Ernst Arnolds Kunstverlag (Carl Graf) zu Dresden erschienenen Stich.

bemerkbar beim Betrachten der in der Sammlung des Städelschen Instituts in sehr großer Anzahl vereinigten Arbeiten der verschiedenen Angehörigen

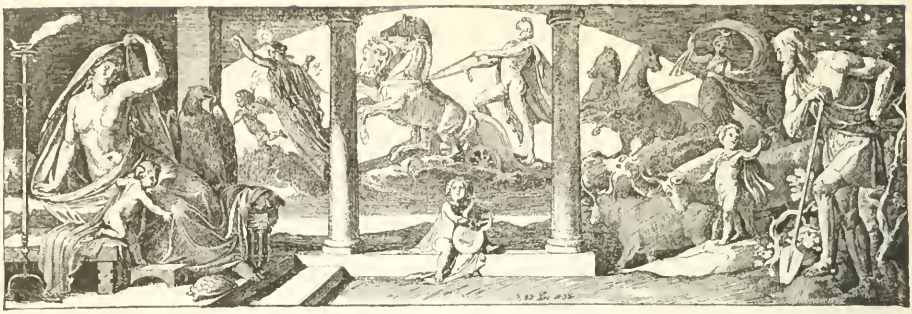


Abb. 845. Die Geburt des Hermes.

„Morgens ward er geboren, zur Laute schon sang er am Mittag; stahl am Abend die Rinder Apollon dem Fernhintreffer."

Aus Schnorrs Fresken zu den Hymnen des Homer, in der Residenz zu München. Nach der im Verlag von Ernst Arnold in Dresden erschienenen Vervielfältigung.

jenes Kreises. Cornelius hegte die größten Erwartungen von Schnorr als einem tapfern Kampfgenossen für die neue vaterländische Kunst; auf seine Veranlassung erhielt dieser schon im Jahre 1825 den Antrag, eine Professorstelle in München anzunehmen. Nach Vollendung seiner Arbeit in der Villa Massimo leistete Schnorr diesem Rufe Folge und begab sich 1827 über Wien, Dresden und Leipzig nach München. Zuvor hatte er Sicilien bereist, um Eindrücke zu sammeln, die er bei der ersten ihm von König Ludwig zugedachten Aufgabe verwerten wollte; diese Aufgabe war die Ausmalung mehrerer Räume des Königsbaues der Residenz mit Bildern aus der Odyssee. Indessen verließ der König diesen Gedanken wieder, noch ehe Schnorr, der mit einem anmutig poetischen Entwurf „Nausikaa" bereits den Anfang zu diesem Werk gemacht hatte, nach Deutschland kam. Das Nibelungenlied sollte nunmehr den Stoff bieten zur Ausschmückung der Säle im Königsbau. Schnorr machte sich alsbald ans Werk. Durch verschiedene Zwischenarbeiten aber, die der König von ihm verlangte, und durch anderweitige Unterbrechungen zog sich die Vollendung der Nibelungenfresken bis ins Jahr 1867 hinaus. Es ist begreiflich, daß bei dem großen Zeitunterschied zwischen Beginn und Abschluß die Gemälde keinen ganz einheitlichen Eindruck machen, zumal da bei der Ausführung auch manches Schülern überlassen werden mußte. Dennoch ist diese Verkörperung unsrer Heldensage in neunzehn großen und vielen kleineren Bildern, wenn sie auch die recken mäßige Urkraft von Cornelius' Jugendwerk nicht erreicht und in dem Streben nach mächtiger Wirkung selbst von Übertreibungen nicht ganz frei geblieben ist, eine große und bedeutende Schöpfung.

Schnorrs Nibelungenbilder verteilen sich über fünf Säle. Die Einleitung bildet über der Eingangsthür des Vorsaals die Darstellung des Dichters, der von der jugendschönen Sage und dem greisen Märchen — der altgewordenen Sage — seinen Stoff empfängt; weiter werden uns in diesem Vorsaal die Hauptpersonen des Gedichts in Charakterfiguren vorgeführt; an der Decke geben vier schmale Bilder mit kleinen Figuren gleichsam eine Inhaltsübersicht; die erste dieser besonders ansprechenden friesartigen Dar-

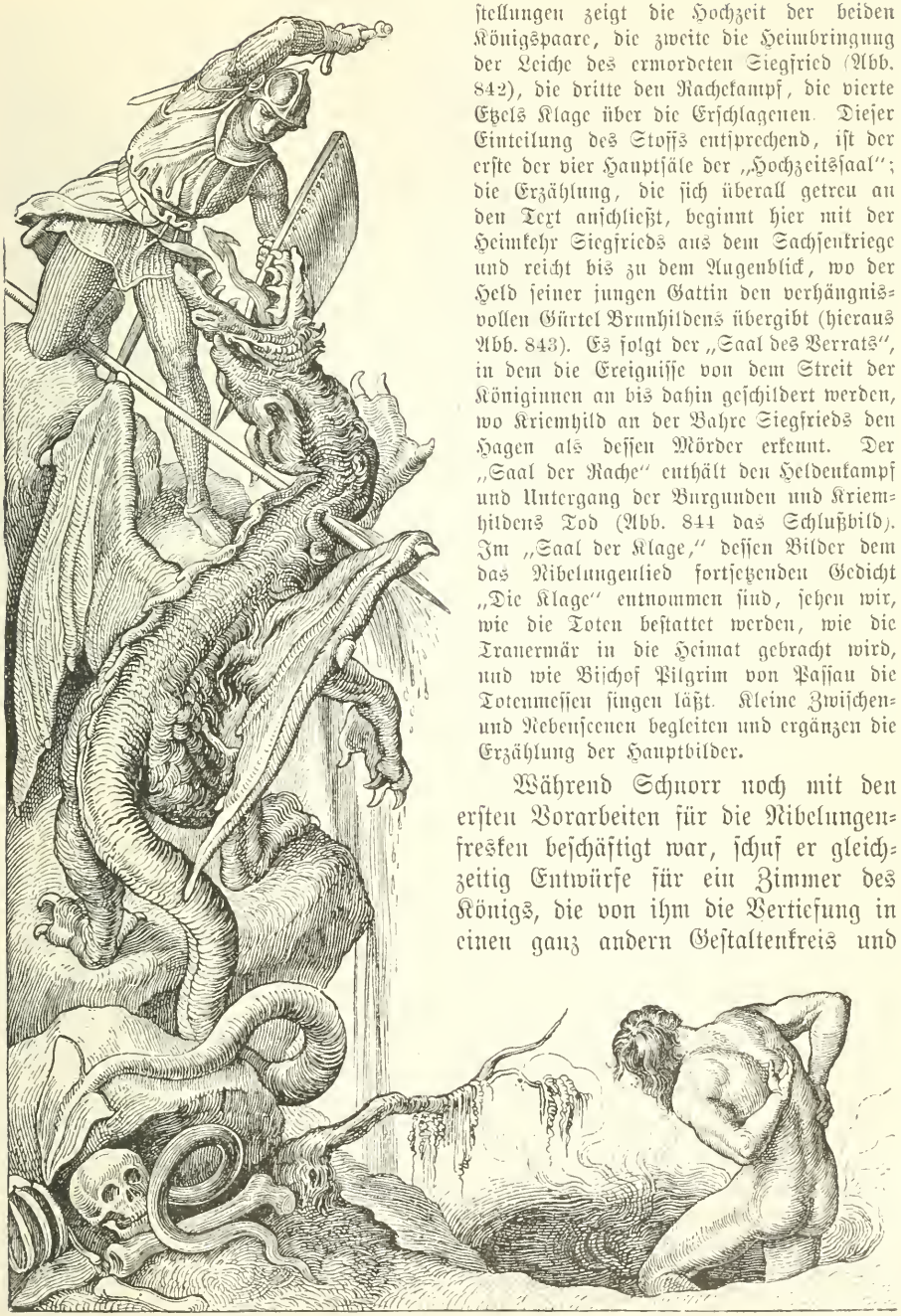


Abb. 846. Holzschnittillustration zum Nibelungenlied.

Von Julius Schnorr von Carolsfeld. Verlag der J. G. Cottaschen Buchhandlung in Stuttgart.

stellungen zeigt die Hochzeit der beiden Königspaare, die zweite die Heimbringung der Leiche des ermordeten Siegfried (Abb. 842), die dritte den Rachekampf, die vierte Etzels Klage über die Erschlagenen. Dieser Einteilung des Stoffs entsprechend, ist der erste der vier Hauptsäle der „Hochzeitssaal"; die Erzählung, die sich überall getreu an den Text anschließt, beginnt hier mit der Heimkehr Siegfrieds aus dem Sachsenkriege und reicht bis zu dem Augenblick, wo der Held seiner jungen Gattin den verhängnisvollen Gürtel Brunhildens übergibt (hieraus Abb. 843). Es folgt der „Saal des Verrats", in dem die Ereignisse von dem Streit der Königinnen an bis dahin geschildert werden, wo Kriemhild an der Bahre Siegfrieds den Hagen als dessen Mörder erkennt. Der „Saal der Rache" enthält den Heldenkampf und Untergang der Burgunden und Kriemhildens Tod (Abb. 844 das Schlußbild). Im „Saal der Klage," dessen Bilder dem das Nibelungenlied fortsetzenden Gedicht „Die Klage" entnommen sind, sehen wir, wie die Toten bestattet werden, wie die Trauermär in die Heimat gebracht wird, und wie Bischof Pilgrim von Passau die Totenmessen singen läßt. Kleine Zwischen- und Nebenscenen begleiten und ergänzen die Erzählung der Hauptbilder.

Während Schnorr noch mit den ersten Vorarbeiten für die Nibelungenfresken beschäftigt war, schuf er gleichzeitig Entwürfe für ein Zimmer des Königs, die von ihm die Vertiefung in einen ganz andern Gestaltenkreis und

Abb. 847. Adam und Eva nach der Verstoßung.
Holzschnitt aus Schnorrs Bilderbibel. Verlag von Georg Wigand in Leipzig.

eine ganz andre Art der Formengebung verlangten: griechische Göttergeschichten nach den homerischen Hymnen. Mit großem Geschmack löste er diese Aufgabe (Abb. 845).

Im Jahre 1835 erteilte ihm dann König Ludwig den Auftrag, drei Säle des Festsaalbaus der Residenz mit Wandgemälden zu schmücken, welche die großen Kaiser Karl, Friedrich Barbarossa und Rudolf von Habsburg verherrlichten. Es handelte sich dabei um sechzehn große Bilder, und der König drängte fortwährend zur Eile. Die Hast des Schaffens erklärt und entschuldigt manche Unvollkommenheiten; im Jahre 1842 waren die sämtlichen Bilder fertig. Die Ausführung auf der Wand, die diesmal nicht in Freskomalerei, sondern in der neuerfundenen Wachsmalerei geschah, wurde zwar überwiegend fremden Händen überlassen; aber das Zeichnen der sechzehn großen Kartons war für den Zeitraum von sieben Jahren schon eine gewaltige Aufgabe. Dennoch fand Schnorr Zeit, wenigstens eins der Kaiserbilder eigenhändig auszuführen. Es ist dieses der Vorgang, wie Rudolf von Habsburg den Priester auf seinem Roß durch den Waldbach führt, ein durch seine poetische Landschaft besonders ansprechendes Bild. Schnorr verstand

Abb. 848. Jesus erscheint zwei Jüngern auf dem Wege nach Emmaus.
Holzschnitt aus Schnorrs Bilderbibel. Verlag von Georg Wigand in Leipzig.

sich überhaupt meisterhaft darauf, durch das wirkungsvolle Hineinziehen der Landschaft seinen Kompositionen einen eignen Reiz zu verleihen.

Von Dresden aus gelangte 1845 eine Anfrage an Schnorr, ob er dort die Stelle des Galeriedirektors und zugleich eine Professur an der Akademie übernehmen wolle. Dankbarkeit gegen König Ludwig und Anhänglichkeit an das ihm zur zweiten Heimat gewordene München bewogen ihn zunächst zur Ablehnung dieses Antrags. Als aber im folgenden Jahre der Antrag wiederholt wurde und König Ludwig auf die bezügliche Meldung keine Schritte that, den Künstler weiter an sich zu fesseln, nahm dieser die neue Stellung an, die ihm einen erfreulichen Wirkungskreis eröffnete. Im September 1846 kam Schnorr nach Dresden. Während der ersten Jahre seines dortigen Aufenthalts verbrachte er die Sommermonate regelmäßig in München, um eigenhändig an der Ausführung der Nibelungenfresken zu wirken, bis eine schwere Augenkrankheit, die den Verlust des einen Auges zur Folge hatte, ihn zwang, diese Arbeit ganz den Gehülfen zu überlassen.

Abb. 849. Der Gang Mariä über das Gebirge.

Ölgemälde von Jos. v. Führich, im Belvedere zu Wien. Nach einer Heliogravure aus dem Verlage der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst zu Wien.

Den größten Teil seiner Nibelungen-Kompositionen hat Schnorr noch einmal in freier und teilweise sehr glücklicher Umarbeitung verwertet, und zwar zur Buchillustration in Holzschnitt für eine von Cotta veranstaltete Prachtausgabe des Gedichts (Abb. 846). Er war einer der ersten, welche durch dem Holzschneideverfahren angepaßte Zeichnungen von künstlerischem Wert dazu beitrugen, daß die Holzschneidekunst, dieses so echt deutsche und volkstümliche Vervielfältigungsmittel, wieder in die künstlerische Stellung eingesetzt wurde, die ihm Jahrhunderte lang entzogen gewesen war.

Das Verdienst, die künstlerische Bedeutung des Holzschnitts zuerst wiedererkannt und auf dessen Hebung hingewirkt zu haben, gebührt dem Berliner Buchhändler J. F. Gottlieb Unger (geboren um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, gestorben 1804). Schon dessen Vater, der Buchdrucker Joh. Georg Unger (geb. 1715 zu Goos bei Pirna, gest. 1788) hatte sich um die Verbesserung der in jener Zeit ganz heruntergekommenen Formschneidekunst bemüht. Der jüngere Unger aber schnitt schon einige wirkliche Kunstblätter. Im Jahre 1800 wurde er an der Berliner Akademie als Lehrer dieses gleichsam neu entdeckten Kunstzweigs angestellt. Ihm folgte in dieser Stellung Friedr. Wilhelm Gubitz (geb. zu Leipzig 1786, gest. zu Berlin 1870), der Vater des modernen deutschen Kunstholzschnitts. Die erwachende Begeisterung für die Zeit Dürers und

Holbeins kam ihm entgegen, daß er geschickte Künstler fand, die bereitwillig für diese Art der Vervielfältigung, die ja dem bewunderten und verehrten deutschen Mittelalter entstammte, zeichneten. In seinen Volkskalendern hat Gubitz, zum erstenmale wieder seit den Tagen der Renaissance, den weitesten Kreisen für wenig Geld eine gute künstlerische Kost geboten. — In Wien arbeitete zu gleicher Zeit der Kupferstecher Blasius Höfel (geb. 1792, gest. 1863) an der Verbesserung des Formschnitts. Nach und nach wurde allerorten wieder der Holzschnitt zu künstlerischen Zwecken gepflegt, und als treffliche Meister, wie Schnorr und andre, anfingen auf Holz zu zeichnen, erreichte die Holzschneidekunst schnell wieder die Höhe, die sie vor dreihundert Jahren besessen hatte.

In einem Holzschnittwerk von ungewöhnlichem Umfang hat Schnorr sein Bestes gegeben. Nachdem er in den unruhigen Jahren 1849 und 1850 große Angst und Sorge um die ihm anvertrauten Dresdener Kunstschätze ausgestanden hatte, während er zugleich noch von seiner Augenkrankheit her der Erholung bedurfte, folgte er, als die aufregende Zeit vorüber war, gern einer Einladung des ihm von Rom her befreundeten großen Gelehrten und Staatsmannes

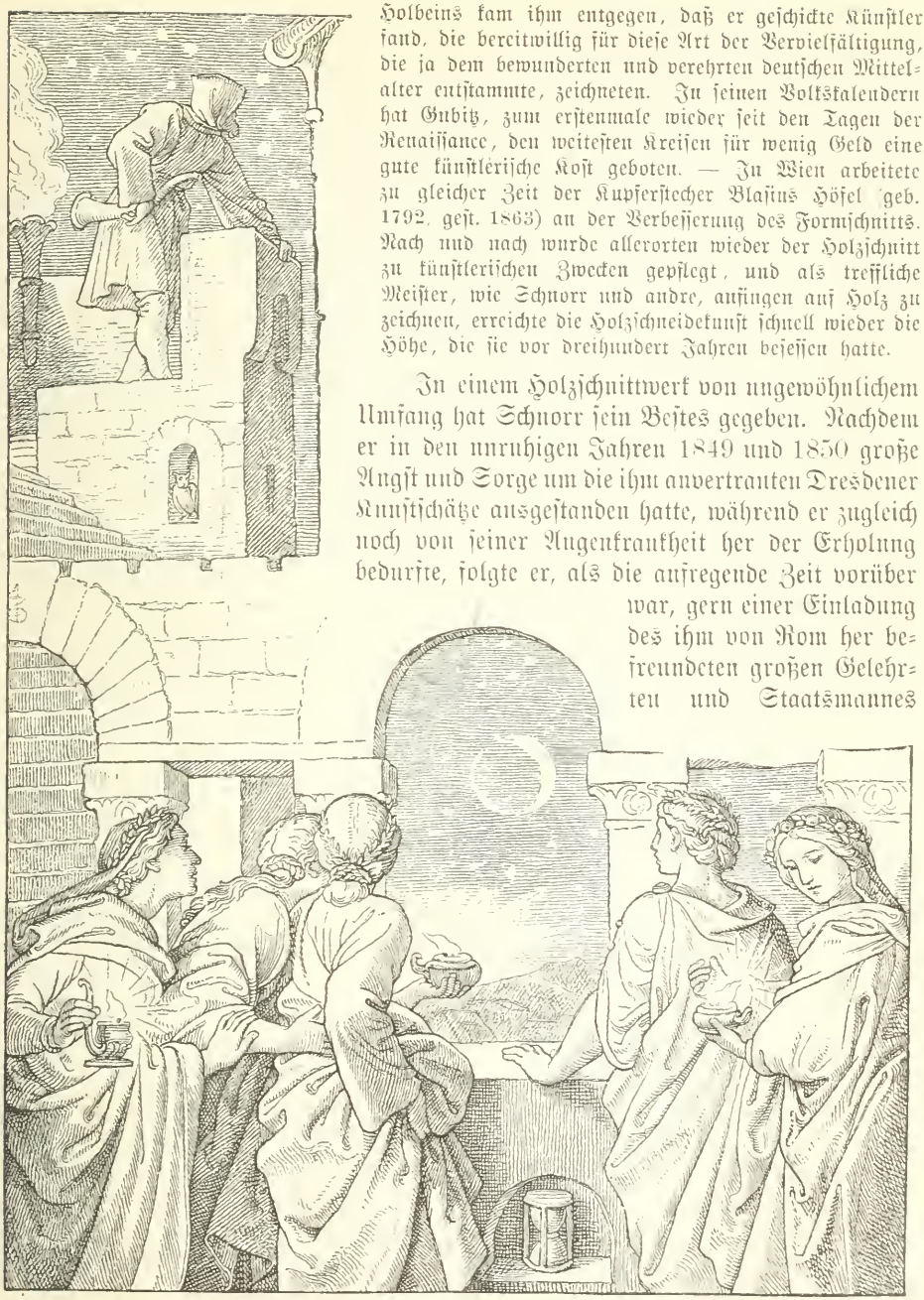


Abb. 850. Die klugen Jungfrauen.

Aus Führichs Holzschnittbildern zu: Thomas v. Kempen, Nachfolge Christi. Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

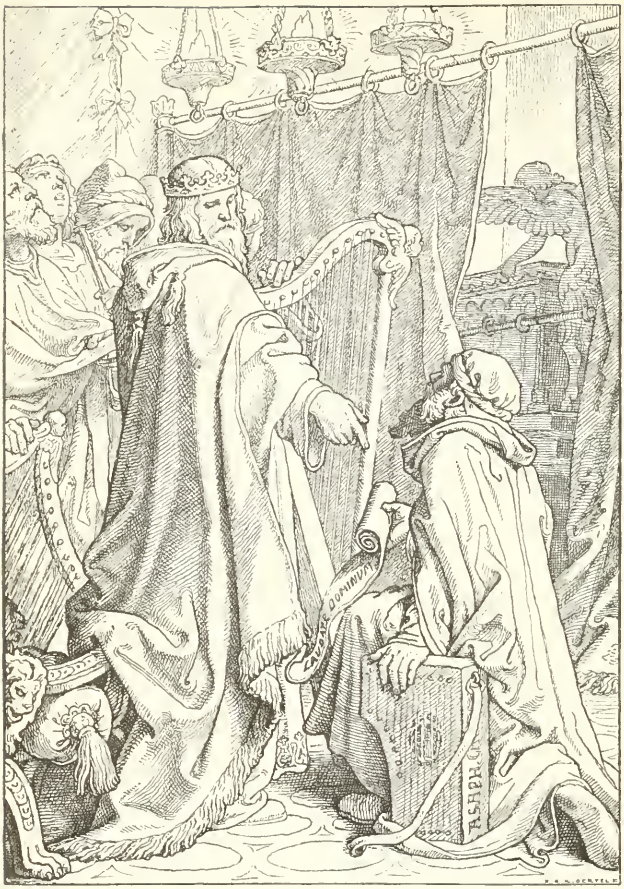


Abb. 851. Aus Führichs Holzschnittbildern zum Psalter.
Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

Bunsen nach England. Dieser hatte in Rom die Anfänge gesehen, welche Schnorr zu einem umfassenden Bibelwerk gemacht hatte, und während der Künstler in seinem gastlichen Hause sich der Erholung hingab, ermutigte er denselben zur Wiederaufnahme dieses großen Gedankens. Gleich nach der Heimkehr schritt Schnorr, nachdem er in Georg Wigand in Leipzig einen Verleger gefunden hatte, zur Verwirklichung seines Jugendplanes. In den Jahren 1851 bis 1860 entstand „Die Bibel in Bildern" in 240 großen Blättern. Daß die gewählten 240 Gegenstände nicht alle gleichmäßig der Neigung und Begabung des Meisters entsprechen konnten, versteht sich von selbst; aber bei weitem den meisten hat er eine echt künstlerische Seite abgewonnen. Dabei hat er stets die Allgemeinverständlichkeit im Auge gehalten und demgemäß für Tracht, Architektur und sonstiges Beiwerk, nach dem Vorbilde der großen italienischen Maler, die einfachsten Formen gewählt und alles vermieden, was durch auffallende Seltsamkeit fremdartig berühren könnte. Mit voller Entschiedenheit trat er der damals gerade beliebt werdenden bildlichen Schaustellung archäologischer und ethnographischer Gelehrsamkeit entgegen, „jener vernüchternden und ins Kleine individualisierenden Naturalistik, welche mit Benutzung von Reisestudien die Väter der Alten Welt zu Beduinen-Häuptlingen macht". Schnorr hatte bei seinen mittelalterlichen Geschichtsbildern als einer der Ersten den Äußerlichkeiten eingehende archäologische Studien zu Grunde gelegt, aber mit der Bilderbibel wollte er — und kein Unbefangener kann ihm darin unrecht geben — nicht

etwa kulturgeschichtlich belehrend, sondern einfach erbaulich wirken. Das Werk offenbart eine aus reichem und tiefem, frommem Gemüte quellende poetische Erfindungsgabe, es hält sich frei von den Overbeckschen Schwächlichkeiten und enthüllt in Kraft und Anmut eine große Fülle von wahrer künstlerischer Schönheit; man kann es immer von neuem mit unvermindertem Genuß betrachten (Abb. 847, 848).

Abb. 852. Aus Führichs Holzschnittbildern zum „Armen Heinrich".
Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

Schnorrs letzte große Arbeiten, welche ihn neben und nach der Fertigstellung der letzten Kartons für die Münchener Nibelungensäle beschäftigten, waren zwei farbige Vorzeichnungen für Glasfenster der Londoner St. Paulskirche (aufbewahrt im oberen Treppenraume der Dresdener Gemäldegalerie) und ein Ölgemälde „Luther auf dem Reichstage zu Worms" für das Maximilianeum zu München. — Im Jahre 1872 sah sich Schnorr durch Kränklichkeit gezwungen, seine Stellung als Galeriedirektor aufzugeben, und bald darauf, am 24. Mai 1872, starb er.

Als einer der liebenswürdigsten Künstler unter den einstigen Mitgliedern jenes römischen Kreises erscheint uns heute Führich. In Bezug auf frischen Naturssinn war dieser mit Schnorr verwandt, in Bezug auf seinen Dichtersinn war er ihm überlegen. Allerdings kehrte Führich erst in reiferem Alter ganz zu sich selbst zurück; lange Jahre hindurch wirkte der in Rom empfangene Einfluß von seiten Overbecks übermächtig auf ihn ein. Sein erster Aufenthalt, nachdem er Rom bald nach der Vollendung seiner Arbeiten in der Villa Massimo verlassen hatte, war Prag; nach einigen Jahren aber (1834) siedelte er nach Wien über,

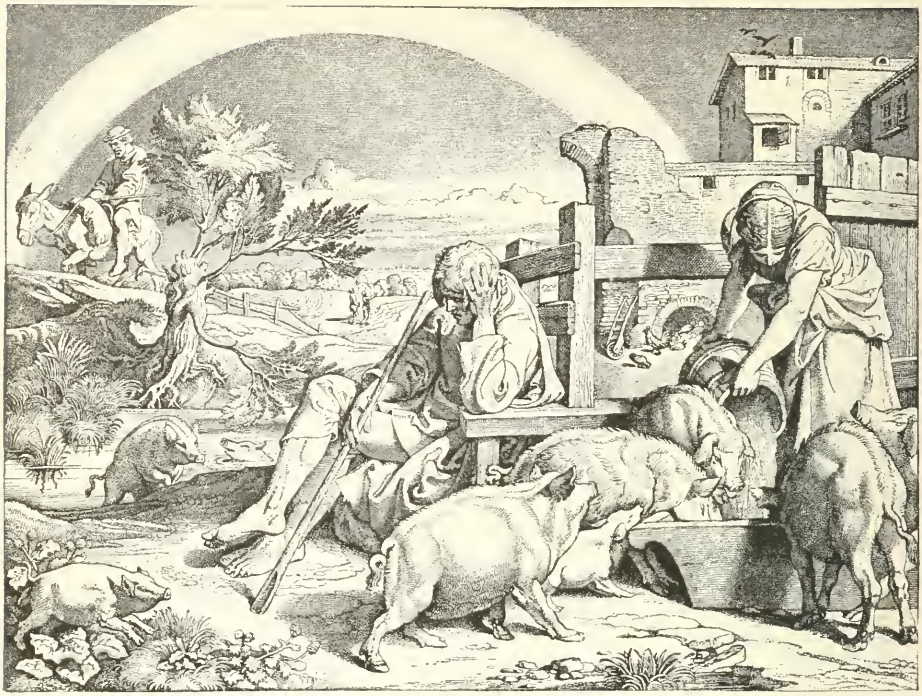


Abb. 853. Aus Führichs Folge von Zeichnungen „Der verlorene Sohn".
Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.

wo er bis zu seinem Tode am 13. März 1876 blieb; von 1841 bis 1872 war er als Lehrer an der Wiener Kunstakademie thätig. — Das erste größere Werk, welches Führich in der neuen Heimat entstehen ließ, war ein Ölgemälde: „Die Begegnung von Jakob und Rahel" (vollendet 1836, jetzt in der Belvedere-Galerie zu Wien), ein in Empfindung und Formengebung noch ganz der sanften, abgeschwächt-frührafaelischen Art Overbecks angehöriges Bild; überzart ist auch die gleichfalls an Rafaels Jugendwerke sich anlehnende Farbengebung. Frischer leuchtet die eigne Begabung Führichs schon durch in dem fünf Jahre später gemalten Bild: „Der Gang Marias über das Gebirge" (in der nämlichen Galerie); stärker als die gleichsam zur Regel gewordene Sanftheit der Formen- und Farbengebung spricht hier die liebliche poetische Erfindung zum Beschauer. Auf dem Wege von Nazareth nach Bethlehem durchwandert Maria das Waldgebirge, in stille, süße Seligkeit versunken im Gedanken an das göttliche Geheimnis, das sie trägt; behutsam prüft sie mit dem Wanderstab jeden Tritt, aber für ihre Sicherheit sorgen auch schon die Boten des Himmels: Engel schreiten singend vor ihr her, und Engel breiten über ihrem Haupt die schirmenden Fittiche aus und streuen Rosen auf den steinigen Pfad; hinter Maria bückt sich ihr Verlobter im

Abb. 854. Aus Führichs Zeichnungen zum Buch Ruth.
Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

Gehen zur Erde, um eine der Himmelsblumen, die vor seine Füße gefallen ist, aufzuheben. Das alles ist so wunderbar fein und liebenswürdig empfunden, daß der Gehalt des gemalten Gedichts uns bei längerem Betrachten die Reizlosigkeit und Unfreiheit des Vortrags wohl vergessen lassen kann (Abb. 849). — Ein drittes Bild in derselben Sammlung, das wiederum einige Jahre später (1844) entstanden ist, bekundet, daß der Meister, der so zart und sinnig zu dichten wußte, auch vor der Schilderung wildbewegter Leidenschaften nicht zurückschreckte; es stellt die Geisterschlacht in den Lüften dar, die die Einwohner Jerusalems mit Entsetzen erfüllt. — Gelegentlich machte Führich auch — freilich nicht gerade mit Glück — den Versuch, da wo es ihm dem Gegenstand angemessen zu sein schien, eine kräftigere und kühnere Farbenwirkung anzustreben; so in dem 1840 gemalten Bilde in der Schackschen Galerie zu München, welches die Einführung der Kultur in die deutschen Urwälder durch die christlichen Mönche schildert. — Monumentale Aufgaben hatte Führich zweimal zu lösen. Für die St. Johanneskirche in der Leopoldstadt zu Wien entwarf er die vierzehn Kreuzwegstationen, die er zum Teil selbst in Fresko ausführte. Für die Altlerchenfelderkirche in Wien ordnete er den Inhalt der bildlichen Gesamtausschmückung an; er selbst beteiligte sich an dieser Ausschmückung, indem er zu den Bildern im Chor, die ihrem Hauptinhalt nach auf die „sieben Zufluchten" hinweisen, und zu den Bildern an den Westwänden der Seitenschiffe (Weltgericht und

Abb. 855. Aus Führichs Folge von Zeichnungen „Das Leben Marias". Verlag von Gebr. Benziger in Einsiedeln.

Sturz der bösen Engel) die Kartons zeichnete.

Aber Führichs Hauptbedeutung liegt nicht in seinen großen Werken, weder in den Entwürfen für Wandmalereien noch in den Altarbildern und sonstigen Ölgemälden, obgleich sich alle durch sinnige Gedanken und durch große Einzelschönheiten auszeichnen, sondern in seinen kleineren Zeichnungen. Wenn er frei dichtend irgend einen frommen Gedanken ausspann und die Gebilde seines Gestaltungsvermögens, unbehemmt durch die Ansprüche, die an ein großes Gemälde gestellt werden, mit festen sicheren Zügen niederschrieb, die häufig mehr an die markige Handschrift Dürers als an die weiche Overbeckisch-frührafaelische Weise erinnern, so erwies er sich fast in jedem kleinen Blatt als einen großen Meister. Am liebsten schuf er, wie er es schon in der Jugend gethan hatte, in größeren oder kleineren Folgen zusammenhängende Dichtungen. Den Anfang machte (1839) der von ihm selbst radierte „Triumph Christi" in elf Blättern; hier bildet nicht jedes Blatt ein für sich zu betrachtendes Ganzes, sondern sie reihen sich zu einem langen Zuge aneinander, an dessen Spitze die Stammeltern des Menschengeschlechts erscheinen, dessen Mittelpunkt der Erlöser auf einem von den vier lebenden Wesen gezogenen Triumphwagen bildet, und an dessen Ende die Begründer der christlichen Gesetzgebung und des christlichen Kaisertums, Justinian und Karl der Große, schreiten, während ganz zuletzt Fra Angelico da Fiesole folgt, als Vertreter der kirchlichen Malerei, der es vergönnt ist, diesen ganzen gestaltenreichen Zug zu schauen. Die Stürme der Revolutionsjahre veranlaßten die Entstehung einer Folge von Zeichnungen, die Führich als „Denkblätter für unsre Zeit, nach Worten der heiligen Schrift geordnet und in Bilder gebracht", 1856 in Holzschnitt erscheinen ließ. Den reichsten Schatz von frischester ursprünglicher Poesie hat er in den gleichfalls für Holzschnitt gezeichneten Illustrationen zu des Thomas von Kempen Buch von der Nachfolge Christi und zum Psalter niedergelegt (Abb. 850 und 851); da es sich hier naturgemäß nur

selten um die Darstellung von Begebenheiten handeln konnte, so ließ der Künstler in den meisten Fällen aus irgendwelcher im Text enthaltenen Anregung heraus freie Phantasien entstehen, denen er durch das stimmungsvolle Hineinweben des Naturlebens einen wunderbaren Reiz verlieh, und deren tiefer, innigfrommer dichterischer Gehalt in gesunder, kräftig-schöner Formensprache vorgetragen, mit gleicher Zaubermacht zum Auge wie zum Gemüt des Beschauers spricht. Zwei andern Holzschnittwerken hat der Meister Abschnitte aus dem Leben des Erlösers zu Grunde gelegt. Das eine derselben heißt: „Er ist auferstanden" — und behandelt in fünfzehn geistvollen Blättern die Auferstehung des Herrn und sein Erscheinen nach derselben. Das andre, „Der bethlehemitische Weg", verkörpert in einem Titelblatt und zwölf Bildern den Gedanken, daß die pilgernde Menschenseele, von der Kunst hierzu aufgefordert, an dem Kindheitsleben Jesu betrachtend teilnimmt. Führichs letztes Holzschnittwerk, das erst nach seinem Tode erschienen ist, sind sieben Zeichnungen zu dem „Armen Heinrich" des Hartmann von der Aue (Abb. 852). Denn bisweilen erwachte auch in späten Tagen noch die alte romantische Lust in ihm, und er verschmähte es keineswegs, auch weltliche Gegenstände in seiner sinnigen Weise zu behandeln. Unter seinen zahlreichen Einzelblättern befindet sich mehreres derartige; so aus früherer Zeit (1840) eine „Verherrlichung Mozarts" und aus seinen letzten Lebensjahren eine „Wilde Jagd" (1871) und ein „Faust in der Osternacht" (1874). Köstliche Dichtungen, die ihren Stoff zwar aus der heiligen Schrift schöpfen, aber in freier künstlerischer

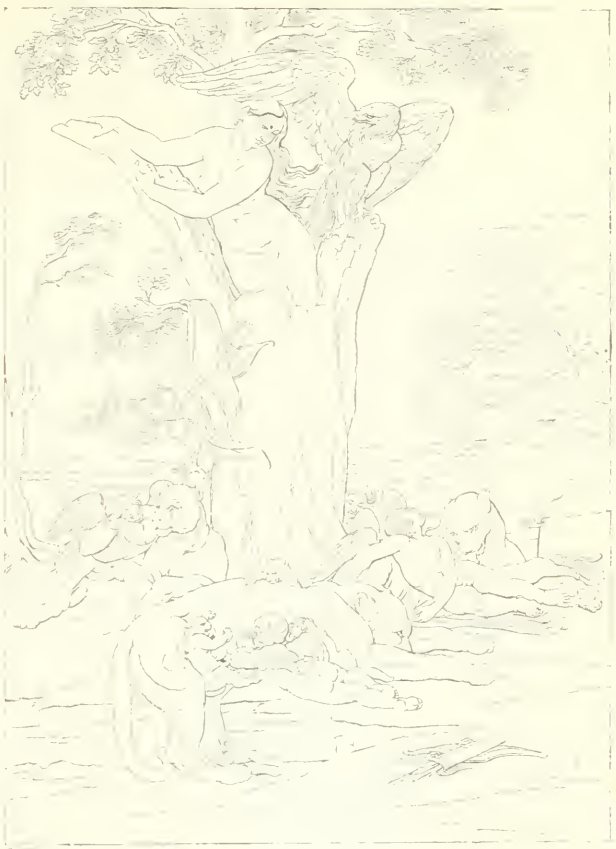


Abb. 856. Dryade.

Von B. Genelli. Aus Genellis Sammelwerk „Satura". Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

Abb. 857. Centaurenfamilie.

Von B. Genelli. Aus Genellis „Satura". Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

Form einen rein menschlichen Inhalt in meisterhafter Erzählung wiedergeben, schuf er in acht Zeichnungen zu dem Gleichnis vom verlornen Sohn (Abb. 853) und in sieben Zeichnungen zu dem biblischen Idyll des Buches Ruth (Abb. 854); die beiden Werke sind 1869 und 1875 in Kupferstichen veröffentlicht worden, die allerdings der Handschrift des Meisters nicht in dem gleichen Maße gerecht werden, wie der kräftigere Holzschnitt; die schönen Originalzeichnungen der Geschichte vom verlornen Sohn sind in der Sammlung der Berliner Kunstakademie zu sehen. Eine ähnliche dichterische Bilderfolge ließ Führich 1870 in dreizehn Blättern zur Legende des h. Wendelin entstehen (in Lichtdruck veröffentlicht); er beabsichtigte, dieselben in Aquarellmalerei auszuführen, doch dazu versagte dem greisen Meister die Hand. Aber nicht versagte ihm die frische Gestaltungskraft; diese blieb ihm bis zum letzten Augenblicke treu. Mehrere Bilderfolgen aus seiner allerletzten Zeit haben sich noch in seinem Nachlaß gefunden, von denen eine, ein mit manchmal zitternder Hand in wunderbar feinen Umrissen gezeichnetes, hochpoetisches „Leben Marias" kürzlich in Lichtdruck erschienen ist (Abb. 855).

In Bezug auf dichterischen Gehalt und freie künstlerische Schönheit reichte auch von den jüngeren Anhängern der Overbeckschen Richtung keiner an dasjenige heran, was Führich in seinem Greisenalter schuf. Bei weitem am meisten ragt unter den jüngeren Schülern des römischen Altmeisters der jüngst verstorbene Eduard Steinle (geb. zu Wien 1810, gest. zu Frankfurt 1886) durch gesunde Auffassung und selbständige Kraft hervor.

Abb. 858. Gefangennahme des Wüstlings.

Aus Genellis Folge von Zeichnungen „Das Leben eines Wüstlings". Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.

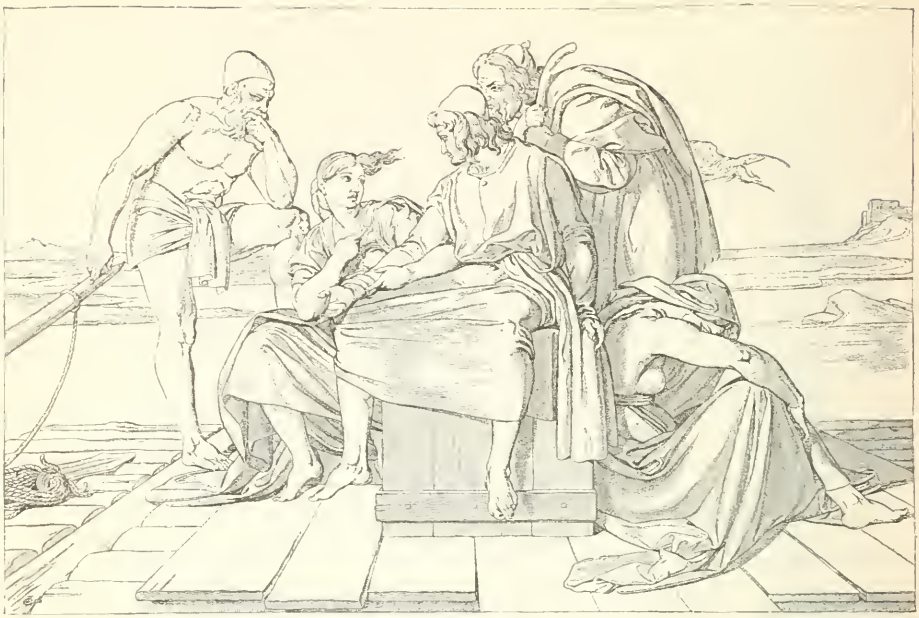


Abb. 859. Aus Genellis Folge von Zeichnungen „Das Leben einer Hexe".
(Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.)

Eine besondere und völlig vereinsamte Stellung nimmt Bonaventura Genelli (geb. 1800 zu Berlin, gest. zu Weimar 1868) ein. Er war der letzte Maler, der unbekümmert um die romantische Strömung an der Carstensschen streng klassizistischen Richtung festhielt. Sein Vater war ein aus Kopenhagen nach Berlin eingewanderter Landschaftsmaler, Janus Genelli († 1813); jener Architekt Joh. Christian Genelli († 1823), dem Carstens so viel Belehrung und Aufmunterung verdankte, war sein Oheim. Durch den letzteren wurde er in die Richtung geleitet, der er treu blieb. Nachdem er auf der Berliner Akademie seine Vorstudien gemacht hatte, ging er im Alter von zweiundzwanzig Jahren, mit Hülfe einer Unterstützung, welche ihm die Königin der Niederlande, Tochter Friedrich Wilhelms II. von Preußen, zukommen ließ, nach Italien, wo er in zehnjährigem Aufenthalt seine Ausbildung vollendete. Eine genial angelegte, von ungestümem Schaffensdrang erfüllte Natur, verschmähte Genelli die langsame Arbeit der Malerei und begnügte sich damit, seine Gedanken in Bleistiftumrissen, höchstens mit etwas Farbenangabe in Wasserfarbe, auszusprechen. Ein Auftrag, das Gartenhaus eines Leipziger Privatmannes mit mythologischen Wandmalereien zu schmücken, rief ihn nach Deutschland zurück; aber die Arbeit kam nur in den Anfängen zustande; ihre Vollendung scheiterte an seinem Widerwillen gegen die zeitraubende Ausführung. 1836 begab sich Genelli nach München. Hier lebte er dreiundzwanzig Jahre lang, einsiedlerisch abgeschlossen

Abb. 860. Aus toller Zeit.

Aus Geuellis Folge von Zeichnungen „Aus dem Leben eines Künstlers". Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

von dem regen Kunsttreiben, das rings um ihn herum lebte und webte. Im Kampfe mit Enttäuschungen und bittrer Not schuf er in dieser Zeit die größte Mehrzahl seiner frisch und kräftig erfundenen und schwungvoll gezeichneten Kompositionen. Massenhaft flogen die Einzelblätter, deren Stoffe meistens der griechischen Götter- und Heldensage, bisweilen auch dem Alten Testament entnommen waren, in alle Welt. Daneben entstanden mehrere zur Vervielfältigung durch Kupferstich bestimmte größere Folgen: 48 Blätter zu Homers Ilias und Odyssee, 36 Blätter zu Dantes Göttlicher Komödie, sowie die bedeutendsten seiner Schöpfungen, „Das Leben eines Wüstlings" und „Das Leben einer Hexe", denen sich später „Das Leben eines Künstlers" anreihte (Abb. 856—860). Die letzteren Werke sind freie Dichtungen von tiefsinnigem Gehalt. „Das Leben eines Wüstlings" (18 Blätter) und „Das Leben einer Hexe" (18 Blätter), von denen dieses in Kupferstich, jenes in Lithographie herausgegeben worden ist, sind gewissermaßen ideale Gegenstücke zu des Engländers Hogarth realistisch aufgefaßten Bildererzählungen; „Das Leben eines Künstlers" (24 in Kupferstichen veröffentlichte Blätter) enthält in idealistisch-phantastischem Gewande eine Selbstbiographie des Zeichners. — Auf Grund mehrerer Aufträge von seiten des berühmten Kunstfreundes Graf Schack entschloß Genelli sich im Jahre 1858 zur Ausübung der Ölmalerei. Nun kann freilich wohl niemand in solchem Alter noch das Handwerk der Ölmalerei erlernen; zudem besaß Genelli so wenig malerischen Sinn wie nur irgend einer der Klassizisten. Daher besitzen seine Ölgemälde, von denen die bedeutendsten, wie die „Schlacht des Lykurgus gegen Bacchus", „Herkules bei Omphale", „Raub der Europa", sich in der Schackschen Galerie in München befinden, keine sonderlichen Vorzüge vor seinen Zeichnungen. Die Gemälde sind fast sämtlich in Weimar entstanden. Hierhin wurde Genelli im Jahre 1859 durch den Großherzog Karl Alexander berufen, dessen Wohlwollen ihm ein sorgenfreies Leben gewährte. Zehn Jahre lang genoß der Künstler noch das ihm vorher nie zu teil gewordene Glück, sich dem Schaffen hingeben zu können, ohne mit Entbehrungen ringen zu müssen; dann brachen wiederholte Schlaganfälle die Kraft seines riesenstarken Körpers und setzten seiner Thätigkeit und bald darauf auch seinem Leben ein Ziel.

Zu den strengen Stilisten gehört noch der Landschaftsmaler Karl Rottmann (geb. zu Handschuchsheim bei Heidelberg 1797, gest. 1850 zu München), ein Künstler, der auf die Entwicklung der modernen deutschen Landschaftsmalerei den bedeutendsten Einfluß ausgeübt hat, insofern er der erste auf diesem Gebiete war, der in dem entschiedenen und unmittelbaren Anschluß an die Natur den Ausgangspunkt seines Schaffens suchte. Was ihn bewegte, war im Grunde das nämliche, was die neudeutschen Figurenmaler zum Kampfe gegen die Akademien trieb, „der Drang nach einem bestimmten, einzig richtigen Umriß der Form". Im Gegensatz zu der manieristischen Verschwommenheit der Nachahmer der niederländischen Landschaftsmalerei, sah er in der Wirklichkeit alles bestimmt und klar. Demgemäß ging er zunächst und vor allen Dingen auf scharfe Feststellung der Formen aus. Mit seinem Künstlersinn erfaßte er die Linien-

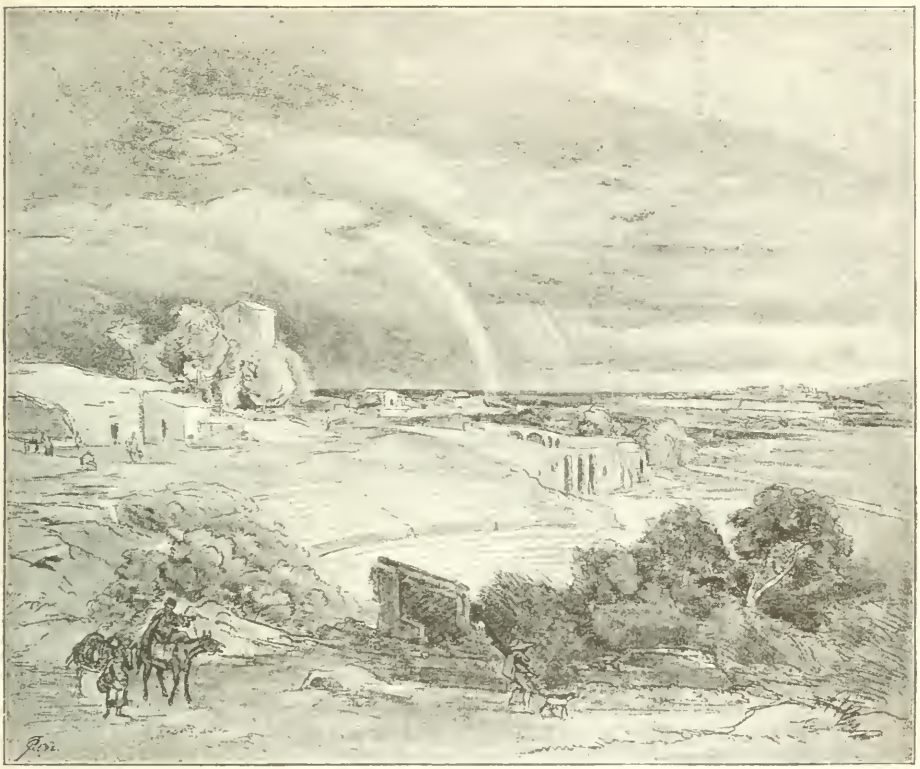


Abb. 861. Syrakus.

Karton von K. Rottmann zu dem Freskogemälde in den Arkaden des Münchener Hofgartens.

schönheit der Natur, sein Auge sah das Große und übersah das Kleinliche und Störende. So kam durch die strenge und schöne Linienführung, die, ohne der Natur einen Zwang anzuthun, alles dem großen Blick des Künstlers anpaßte, ein hoher Stil in seine Werke. Zudem beseelte er dieselben durch eine großartige poetische Auffassung der Stimmungen und des Wetterlebens. Rottmanns Landschaften sind die Wiederspiegelungen einer hochkünstlerisch begabten Seele und haben darum eine bleibende Bedeutung, wenn uns heute auch bisweilen die Bestimmtheit als Härte erscheint, und wenn wir auch bei seinen gemalten Bildern in der Farbe jene Natürlichkeit vermissen, welche der Natürlichkeit der Zeichnung entsprechen würde. — Den ersten Zeichenunterricht erhielt Rottmann durch seinen Vater, der Universitäts-Zeichenlehrer zu Heidelberg war und Landschaften und Soldatenbilder entwarf; malen lernte er bei einem Porträtmaler Gseller (oder Keller) in Heidelberg. 1822 ging er nach München, wo er durch groß und charaktervoll aufgefaßte, unmittelbar aus der Natur der bayrischen Gebirgswelt geschöpfte Bilder Aufsehen erregte. Völlig zur Reife kam die Eigenart

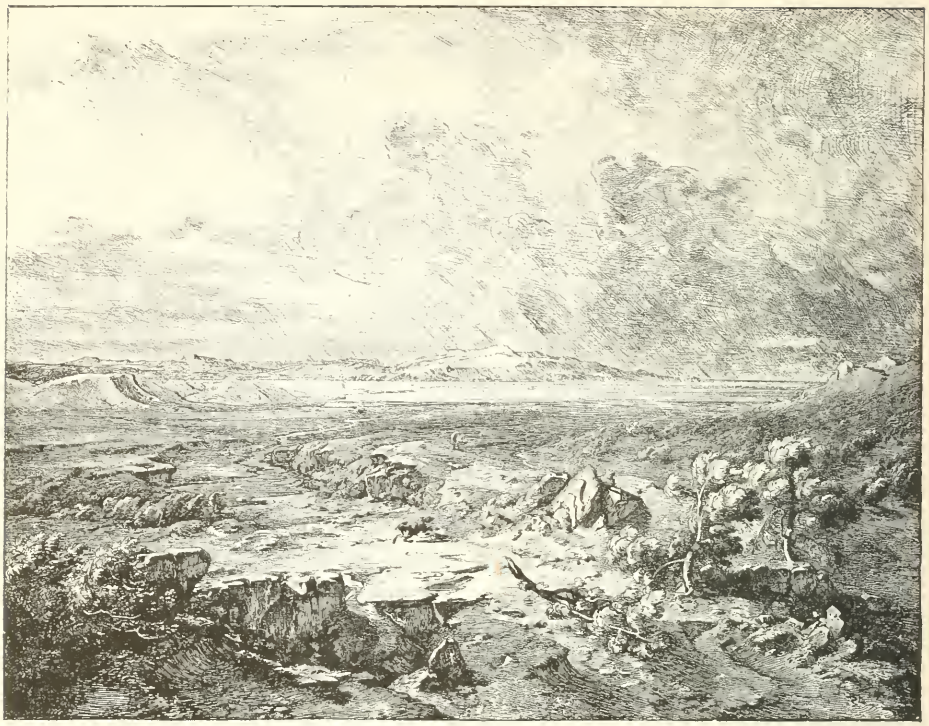


Abb. 862. Schlachtfeld von Marathon.
Gemälde von Karl Rottmann in der Neuen Pinakothek zu München.

seiner Begabung, als er auf einer italienischen Reise in den Jahren 1826 bis 1827 die klare Formenschönheit der südlichen Landschaft kennen lernte. Im Jahre 1829 führte ihn der Auftrag König Ludwigs, einen Teil der Arkaden des Hofgartens mit Bildern geschichtlich bedeutsamer Gegenden Italiens zu schmücken, zum zweitenmal in dieses Land. Von 1830 bis 1833 führte er dann die bestellten 28 italienischen Landschaften in Freskomalerei aus; die Fresken, zu denen der König Distichen als Überschriften dichtete, sind durch die Witterung zerstört und in einer keineswegs glücklichen Weise aufgefrischt worden; größeren Genuß gewährt daher die Betrachtung der Vorzeichnungen zu denselben, welche im Handzeichnungensaal des Museums zu Darmstadt aufbewahrt werden (Abb. 861). Von 1834 bis 1835 verweilte Rottmann im Auftrage des Königs in Griechenland, um die erforderlichen Aufnahmen zu machen für 23 griechische Landschaften, welche bestimmt waren, in den Hofgarten-Arkaden sich an die italienischen anzuschließen. Die griechischen Landschaften wurden, da man inzwischen schon die geringe Widerstandsfähigkeit der Freskomalerei gegen die nordische Witterung erkannt hatte, in der sogenannten enkaustischen Wachsmalerei ausgeführt; schließlich wurde es doch vorgezogen, dieselben nicht im Freien, sondern in einem be-

sonderen Saal der Neuen Pinakothek unterzubringen, wo eine besonders eingerichtete vorteilhafte Beleuchtung dafür sorgt, daß die trefflichen Bilder so wirkungsvoll wie möglich zur Geltung kommen (Abb. 862); in der wahrhaft klassischen Einfachheit und Schönheit, mit der die Formen der Wirklichkeit wiedergegeben sind, und in der gesunden und kräftigen Poesie der Licht- und Wetterstimmungen besitzt dieses großartige, echt monumental aufgefaßte Hauptwerk des Meisters hohe künstlerische Vorzüge, welche die Betrachtung desselben zu einem wahren künstlerischen Genuß machen, ungeachtet der vollständigen Wandlungen des Kunstgeschmacks, welche sich seit jener Zeit vollzogen haben.

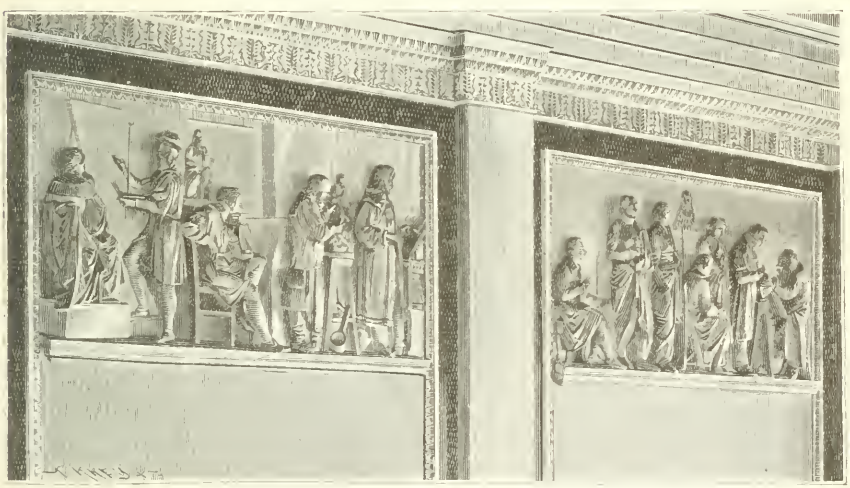


Abb. 863. Reliefbilder von Rietschel in der Aula der Universität zu Leipzig.

3. Andre Richtungen.

In den drei großen Meistern, deren Werke das Höchste bezeichnen, was in der ersten Jugendzeit unsers Jahrhunderts auf dem Gebiete der drei Künste geleistet wurde, sehen wir drei verschiedene Richtungen verkörpert, denen das eine gemeinsam ist, daß sie vom Klassizismus ausgehen. Rein erscheint der Klassizismus bei Schinkel; dieser bildet die Antike um ihrer eignen Schönheit willen nach. Bei Rauch verschmilzt die Begeisterung für die Antike mit einem lebendigen Sinn für die treffende Wiedergabe des Wirklichen, der sich namentlich in der sachgetreuen und charakteristischen Auffassung des Geschichtlichen äußert. Cornelius sucht in der bestimmten und großen Formengebung, wie das Altertum sie lehrt,

Abb. 864. Rietschels Goethe- und Schiller-Denkmal in Weimar.

die Einkleidung für die Erzeugnisse romantischer Empfindung, einer Gefühlsweise, die mit derjenigen des Altertums nicht das mindeste gemein hat. Von diesen drei Richtungen hat nur eine ihren Begründer überlebt, die idealistisch-naturwahre der Bildhauerkunst. Rauchs Schule ist noch heute lebendig. Nicht nur in dem wörtlichen Sinne, daß Schüler und Nachfolger des Meisters noch unter uns leben und in seinem Sinne wirken. Auch was die bereits verstorbenen unter seinen Schülern, vor allen die trefflichen Meister Ernst Rietschel (geb. 1804 zu Pulsnitz in der Oberlausitz, gest. 1861 zu Dresden), der Begründer der neuen Dresdener Bildhauerschule, und Friedrich Drake (geb. zu Pyrmont 1805, gest. 1882 zu Berlin) geschaffen haben, liegt noch nicht in geschichtlicher Ferne hinter uns, sondern gehört noch voll und ganz der Gegenwart an, zu deren Empfindungen es mit aller ursprünglichen Kraft der unmittelbaren Verständlichkeit redet, wenn auch daneben eine jüngere Richtung, die von uneingeschränkterem Anschluß an die Natur und von dem Streben nach größerem malerischem Reiz ausgeht, breiteren Boden gewinnt. Ihre Werke stehen daher heute noch außerhalb des Gesichtskreises geschichtlicher Betrachtung; denn diese kann sich naturgemäß nur auf das Geschehene, abgeschlossener Vergangenheit Angehörige richten; nicht aber kann sie sich mit solchen Erscheinungen befassen, die noch unmittelbar in den lebendigen Widerstreit der vom Augenblicksgeschmack und von persönlichen Neigungen beeinflußten Tagesmeinungen hineinragen.

Eine kurze Aufzählung der Hauptwerke von Rietschel und Drake mag genügen, um auf die Bedeutung dieser Meister hinzuweisen.

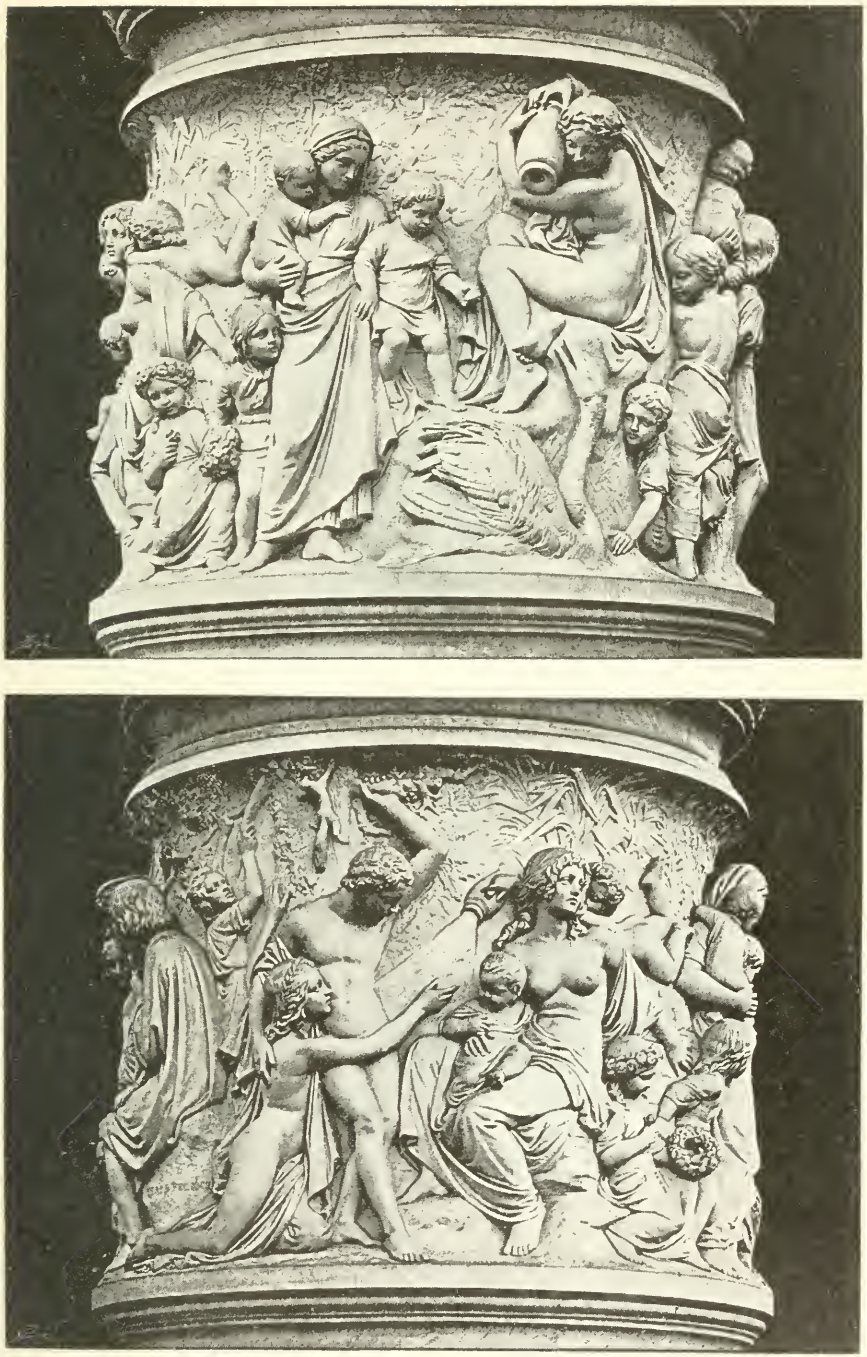


Abb. 865. Drakes Fries: Segnungen des Friedens, vom Fußgestell des Denkmals Friedrich Wilhelms III. im Tiergarten zu Berlin.

Abb. 866. Nike krönt den heimkehrenden Sieger.
Marmorgruppe von Drake auf der Berliner Schloßbrücke.

Rietschel, der seine erste Ausbildung in Dresden erhalten und eine Zeit lang für das Eisenwerk Lauchhammer Modelle gemacht hatte, z. B. zu dem Neptun auf dem Marktbrunnen zu Nordhausen, dann von 1826 bis 1830 unter Rauch gearbeitet und darauf Italien besucht hatte, und der seit 1832 als Akademieprofessor zu Dresden lebte, begann die Reihe seiner großen Denkmäler mit dem Standbild des Königs Friedrich August I. von Sachsen († 1827), das im Zwinger zu Dresden aufgestellt wurde. Es folgten das Denkmal Thaers für Leipzig (aufgestellt 1850), dasjenige Lessings für Braunschweig (1853), das Doppelstandbild Goethes und Schillers für Weimar (1857) (Abb. 864), das Standbild Webers für Dresden (1860); den Schluß machte das großartige Luther-Denkmal für Worms, dessen Vollendung er freilich zum großen Teil seinen Schülern überlassen mußte. In antikem Sinne gedachte Idealbildwerke führte er für das Theater und das Museum zu Dresden, für das Giebelfeld des nach dem Brande von 1843 wiederhergestellten Berliner Opernhauses und für das Augusteum zu Leipzig aus; ein Hauptwerk des Meisters sind in der Aula des letztgenannten Gebäudes die zwölf großen Reliefbilder, welche die Entwicklungsgeschichte der Menschheit behandeln (Abb. 863). Ein Werk voll tiefer christlicher Frömmigkeit in strenger klassischer Formengebung schuf er 1845 in der ergreifenden Gruppe der Mutter Maria mit dem Leichnam des Heilandes, in der Vorhalle der Friedenskirche zu Potsdam.

Drake kam gleichfalls im Jahre 1826 in Rauchs Werkstatt, nachdem er zuerst in Kassel bei einem Mechaniker in der Lehre gewesen war, während dieser Zeit aber durch Schnitzarbeiten in Holz und Elfenbein seine künstlerische Begabung an den Tag gelegt hatte. Anfänglich wendete er sich vorzugsweise idealen Darstellungen zu; die kleine lebendige Figur einer Winzerin in der Berliner Nationalgalerie gehört zu seinen ersten selbständigen Arbeiten.

Abb. 867. Amazone.
Erzgruppe von Kiß vor dem Museum zu Berlin.

Sein erstes öffentliches Werk war das Standbild Justus Mösers für Osnabrück (errichtet 1836). Nach dessen Vollendung begab er sich nach Rom, wo Thorwaldsen ihm freundschaftliche Zuneigung schenkte. Nach seiner Rückkehr nach Berlin begann ihm alsbald eine reiche und ehrenvolle Thätigkeit. Zunächst modellierte er die acht sitzenden Kolossalfiguren der preußischen

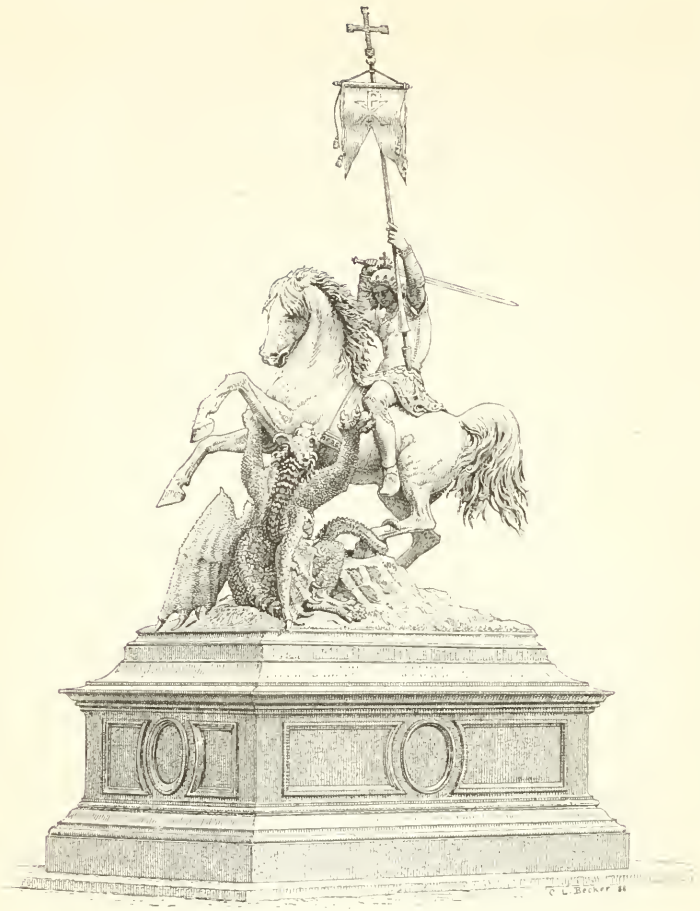


Abb. 868. St. Georg.
Erzgruppe von Kiß im Hofe des königl. Schlosses zu Berlin.

Provinzen für den Weißen Saal des königlichen Schlosses (1843); darauf schuf er eins seiner vorzüglichsten Werke in dem 1849 im Tiergarten zu Berlin aufgestellten Marmorstandbild Friedrich Wilhelms III. mit dem anmutvollen Sockelfries „Segnungen des Friedens" (Abb. 865); etwas verändert führte er dasselbe Denkmal in größerem Maßstabe für Stettin aus Für die Berliner Schloßbrücke verfertigte er die Gruppe „Nike krönt den Sieger", wohl das hervorragendste unter den Bildwerken dieser Brücke (Abb. 866). Unter den zahlreichen Monumentalarbeiten, welche Drake in den fünfziger und sechziger Jahren entstehen ließ, zeichnet sich das Standbild Rauchs in der Museumsvorhalle zu Berlin aus, vor allem aber sein großartigstes Meisterwerk, das Reiterbild König Wilhelms auf der Rheinbrücke zu Köln (aufgestellt 1867).

Die romantische Strömung ging fast ohne Spuren an Rauchs Schule vorüber. Wenn auch gelegentlich einmal der eine oder andre ihrer Angehörigen ein Werk entstehen ließ, das vom Hauche der Romantik angeweht war, wie August Kiß (geb. zu Paprotzan in Oberschlesien 1802, gest. 1865 zu Berlin), dessen Namen durch die lebensvolle Gruppe der Amazone im Kampf mit dem Panther (1839) (Abb. 867) weit und breit berühmt geworden ist, in seinem Drachentöter St. Georg (im Schloßhof zu Berlin) (Abb. 868), so waren derartige Erscheinungen doch zu vereinzelt, als daß das Gesamtbild der Schule durch sie verändert würde. Aber neben dieser Richtung der Bildnerkunst, die überzeugungsvoll an den aus der Antike gewonnenen Gesetzen festhielt, mochte sie sich nun in die Stoffwelt des Altertums versenken, oder mochte

sie realistische Bildnisse aus der Gegenwart oder aus der Vergangenheit jenen Gesetzen gemäß behandeln, bestand unter demjenigen Künstlergeschlecht, dessen erstes Auftreten zwanzig bis dreißig Jahre später liegt als dasjenige Rauchs, auch eine solche Richtung, welche sich den Bestrebungen der neudeutschen Malerei anschloß und die, wie diese selbst, ein Gepräge trägt, welches von dem, was heute gilt, wesentlich verschieden ist.

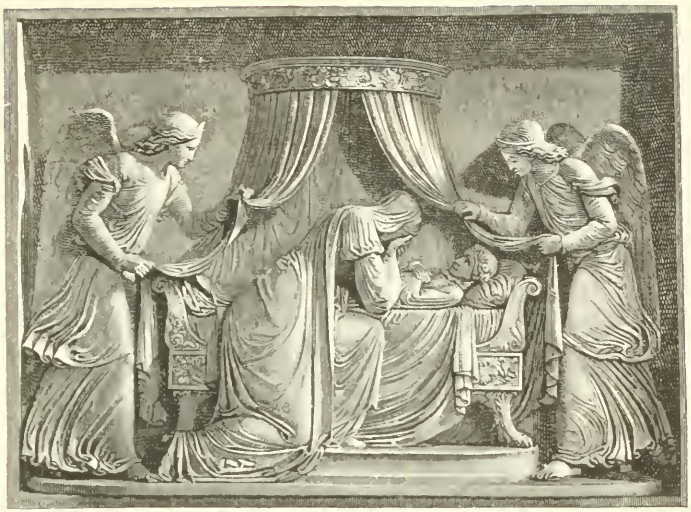


Abb. 869. Relief von Konrad Eberhard am Grabmal der Prinzessin Karoline von Bayern in der Theatinerkirche zu München.

Ganz vereinzelt hatte die religiöse Romantik schon früher in der Bildhauerkunst Eingang gefunden. Die Brüder Franz Eberhard (geb. zu Hindelang im Algäu 1767, gest. 1836 zu München) und Konrad Eberhard (geb. 1768, gest. 1859) sind eine kunstgeschichtlich überaus merkwürdige Erscheinung, indem dieselben noch vor dem Auftreten Overbecks und ganz unabhängig von diesem die Vorbilder für ihre kirchlichen Bildwerke in der Kunst des Mittelalters suchten. Sie waren Söhne eines ländlichen Bildhauers; der kindlich fromme Sinn ihrer Arbeiten erregte die Aufmerksamkeit des Kurfürsten von Trier und Fürstbischofs von Augsburg Clemens Wenzeslaus, so daß er ihnen 1796 die Mittel gewährte, die Münchener Akademie zu besuchen. Hier genossen sie den Unterricht von Roman Boos, einem Meister der Zopfkunst, dessen Hauptwerke die (später erneuten) großen Gruppen der Thaten des Herkules an den Hofgarten-Arkaden zu München sind. 1806 wurden sie von Kronprinz Ludwig zu weiterer Vervollkommnung nach Rom gesandt; durch den Anblick der Werke der altitalienischen Malerei empfing nun ihre Richtung die bestimmteste Ausbildung. Konrad Eberhard, die eigentliche leitende Kraft des meistens gemeinsam schaffenden Brüderpaars, wurde 1816 als Professor an die Münchener Akademie berufen. Er arbeitete gewissermaßen in zwei verschiedenen Stilen; wenn er mythologische Gruppen auszuführen hatte, von denen sich die bedeutendsten in Nymphenburg befinden, so ging er ganz auf den Geist des damaligen Klassizismus ein; seine Hauptbedeutung aber liegt in seinen innig frommen, vom Geist des Mittelalters angeregten religiösen Darstellungen (Abb. 869),

Abb. 870. Achtermanns Pietà im Dom zu Münster i/W.

Als geschickter Zeichner veröffentlichte er auch malerisch gedachte Kompositionen in Lithographie.

Später fand die religiös-romantische Richtung nach ihrer strengsten und ausschließlichen Seite hin einen wackern Vertreter in Wilhelm Achtermann (geb. 1799 bei Münster in Westfalen, gest. zu Rom 1884). Erst in reiferem Alter folgte Achtermann, der bis dahin als Bauer das Feld bestellte, seinem Beruf zur Kunst und dem glühenden Verlangen, durch die Kunst Gott und der katholischen Kirche zu dienen. Er trat bei Rauch als Schüler ein. Unter dessen Leitung bildete er seinen Formensinn trefflich aus und erwarb sich eine große Geschicklichkeit in der Marmorbehandlung. In seiner Auffassung aber schloß er sich durchaus an Overbeck an, dessen Weise er getreulich ins Plastische übersetzte. Wie Overbeck machte er Rom dauernd zu seiner Heimat. Er hat nur religiöse Werke geschaffen; die vorzüglichsten derselben, eine Kreuzabnahme und eine Mutter Maria mit dem Leichnam Christi im Schoße (Abb. 870), befinden sich im Dom zu Münster. Durch die gediegene, an strengem Naturstudium geschulte Ausführung machen Achtermanns glaubensinnige Schöpfungen einen bedeutenderen und nachhaltigeren Eindruck als die Gemälde dessen, den er als Vorbild und Meister verehrte.

Das Haupt der deutsch-patriotischen, romantisch-klassizistischen Schule in der Bildnerei war der reichbegabte Bildhauer König Ludwigs von Bayern, Ludwig Schwanthaler (geb. 1802, gest. 1848 zu München). Cornelius war der erste, der die Begabung Schwanthalers erkannte, und auf seine Veranlassung wurde demselben die Ausführung der Reliefarbeiten im Göttersaal der Glyptothek (s. Abb. 820) übertragen. Bis dahin hatte der junge Künstler, der von seinem Vater, einem Hofbildhauer, zuerst zu wissenschaftlicher Laufbahn, dann zur Malerei bestimmt worden, und der, als er seiner Neigung für die Kunst des Vaters folgend, in die Bildhauerklasse der Akademie eingetreten war, vom Direktor Langer wegen Talentlosigkeit entlassen worden war, sich mit dem Anfertigen von Grabsteinen beschäftigt. Die Arbeiten in der Glyptothek fanden allgemeine Anerkennung. König Max Joseph bestellte weiter ein langes Relief, einen Götterzug darstellend, bei ihm, das als Schmuck eines Tafelaufsatzes in Silber ausgeführt werden sollte; diese Arbeit unterbrach der Tod des Bestellers, doch wurde sie nach mehr als dreißig Jahren wieder aufgenommen und zu Ende geführt. Als König Ludwig den bayrischen Thron bestiegen hatte, sandte er Schwanthaler alsbald zu weiterer Ausbildung nach Italien. Dem ersten Aufenthalt in dem alten Kunstlande (1826), der nur von kurzer Dauer war, da Schwanthaler durch eine Erkrankung zur Umkehr gezwungen wurde, folgte nach einiger Zeit ein längerer (1832—1834), während dessen er aus dem freundschaftlichen Verkehr mit Thorwaldsen großen Nutzen zog. Nach der Heimkehr begann für den vielseitig gebildeten, mit einer überaus fruchtbaren Schaffenskraft begabten und rastlos fleißigen Künstler die reichste und mannigfaltigste Thätigkeit. Mit großem Schönheitssinn behandelte er Stoffe der klassischen Mythologie; auch Christliches und Modernes wußte er, obgleich namentlich das letztere seiner Neigung ferner lag, mit Geschick zu gestalten. Sein eigentliches Feld aber war das Romantische, das Mittelalterliche und Altdeutsche; Schwanthaler war seinem ganzen Wesen nach durch und durch Romantiker, er erbaute sich auch eine Ritterburg als Wohnung. Die Ausschmückung des nördlichen Giebelfeldes der Walhalla bei Regensburg brachte ihm eine

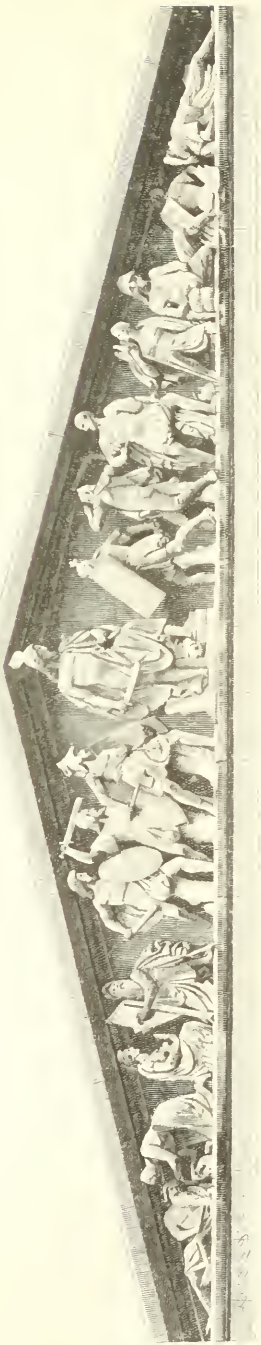


Abb. 571. Schwanthalers Hermannsschlacht im Giebelfelde der Walhalla bei Regensburg.

Abb. 872. Otto der Erlauchte.
Erzstandbild von Schwanthaler im Thronsaale der Residenz zu München.

Aufgabe nach seinem Herzen; nachdem er am südlichen Giebelfeld dieses Gebäudes eine Darstellung der Germania, die ihre Freiheit wiedergewinnt, nach Rauchs Entwurf ausgeführt hatte, schuf er hier eins seiner Hauptwerke, die Hermannsschlacht: in der Mitte steht, größer als die übrigen Figuren, der Cheruskerfürst über den niedergeworfenen Zeichen der Römerherrschaft, hinter ihm stürmen die Germanen, vom Lied des Sängers angefeuert, gegen die von der andern Seite andrängenden Römer heran (Abb. 871). Weitere Hauptwerke Schwanthalers sind die in den Jahren 1836 bis 1842 angefertigten zwölf erzvergoldeten Standbilder der Vorfahren des bayrischen Königshauses im Thronsaal der Residenz zu München (Abb. 872); eine echt romantische Darstellung von seiner Hand schmückt hier ferner den von Schnorr ausgemalten Barbarossa-Saal: ein Kreuzzugsfries. Die 24 Standbilder berühmter Maler auf der Alten Pinakothek sind nach seinen Entwürfen ausgeführt; desgleichen die Reliefdarstellungen aus den griechischen Befreiungskämpfen an den Propyläen. Auch das Giebelfeld-Bildwerk am Kunstausstellungsgebäude, Bavaria den Künstlern Kränze reichend, ist seine Schöpfung. Seit 1837 arbeitete Schwanthaler an einem Kolossalwerk, wie seit den Tagen des römischen Altertums wohl keins mehr entstanden war: vor der Ruhmeshalle bei München sollte eine Riesenfigur der Bavaria aufgestellt werden. 1844 hatte der Meister das Modell derselben vollendet; in den Jahren 1844 bis 1850 wurde der 19 Meter hohe Koloß durch Ferdinand Miller in Erz gegossen und aufgestellt (Abb. 873). Ein nicht minder bedeutendes Werk in kleinen Verhältnissen schuf der Meister in einem Tafelaufsatz mit den Gestalten des Nibelungenliedes, der für den König in Silber ausgeführt wurde. — Von der großen Anzahl und der Mannigfaltigkeit der Werke Schwanthalers gibt das in seiner einstigen Werkstatt eingerichtete Schwanthaler-Museum die beste Anschauung, das fast von seinen sämtlichen Schöpfungen —

Abb. 873. Schwanthalers Erzstandbild der Bavaria auf der Theresienwiese zu München.
(Der Strich an der Seite des Löwen stellt das Maß eines Erwachsenen dar im Verhältnis zum Standbild.)

Abb. 574. Schwanthalers Selbstbildnis im Schwanthaler-Museum zu München.

auch von denen, die nicht zur Ausführung gekommen sind — Gipsabgüsse enthält.

In der Baukunst, deren Stil unter naturgemäßen Verhältnissen auf die übrigen Künste bestimmend einzuwirken pflegt, machte sich der Mangel eines einheitlichen Stils am meisten fühlbar. Der Klassizismus überlebte in dieser Kunst seinen genialsten Vertreter Schinkel nicht lange. Die romantische Zeitströmung begünstigte die Anlehnung an das Mittelalter, der ja auch Schinkel selbst nicht fern geblieben war. Die Versuche, welche hin und wieder gemacht wurden, aus dieser oder jener mittelalterlichen Bauweise heraus Neues zu gestalten, haben freilich nicht zu viel Erfreulichem geführt; eine Stilbildung konnten sie auch gar nicht zur Folge haben, weil es eben willkürliche Versuche Einzelner waren, denen die allgemeine Anerkennung versagt blieb. Besonders auffällig zeigt sich das Bestreben, etwas Eigenartiges hervorzubringen, in den Werken des badischen Architekten Heinrich Hübsch (geb. 1795 zu Weinheim, gest. 1863 zu Karlsruhe), der sich auf den romanischen und den altchristlichen Stil stützte und der in der Bevorzugung des Flachbogens, den er in die Säulenarchitektur einführte, das Mittel zum Schaffen eines noch nicht dagewesenen Baustils zu finden glaubte. Sehr lebhaft beschäftigte sich König Ludwigs Nachfolger Maximilian II. von Bayern mit der Frage eines modernen Baustils. Die Maximiliansstraße zu München (begonnen 1854) mit dem abschließenden stattlichen Bau des Maximilianeums legt Zeugnis ab von dem Eifer, mit dem der König sich bemühte, eine Bauweise ins Leben zu rufen, bei der „von den be-

kannten Bauſtilen Umgang genommen“ würde, aber auch von dem geringen Glück, das er damit hatte; der Architekt, deſſen er ſich hauptſächlich für dieſe ſeine Pläne bediente, war Friedrich Bürklein (geb. 1813 zu Burk, geſt. 1872 zu Werneck). Auch Friedrich Wilhelm IV. von Preußen wendete dieſer Frage ſeine Aufmerkſamkeit zu. Der kunſtbegabte König war perſönlich als Baukünſtler thätig; er arbeitete ſehr viel mit ſeinem Lieblingsarchitekten Friedrich Auguſt Stüler (geb. 1800 zu Mühlhauſen in Thüringen, geſt. zu Berlin 1865), einem namentlich in Bezug auf Ornamentik begabten Schüler Schinkels, zuſammen und legte demſelben faſt zu allen größeren Unternehmungen eigenhändige Skizzen vor; unter anderm ſind das Berliner Neue Muſeum und der ſchöne Kuppelbau der Schloßkapelle über Eoſanders Haupteingang zum königlichen Schloß gemeinſchaftliche Werke des Königs und Stülers. Als einen Beitrag zur Löſung der Frage des modernen Bauſtils zeichnete Friedrich Wilhelm IV. einmal ein Gebäude auf, das ſich „zu dem Stil der bayriſchen Hochlandshäuſer ſo verhielte wie der vollendete griechiſch-klaſſiſche Stil zu dem des urſprünglichen Holzbaues der altgriechiſchen Wohnhäuſer“; er ließ den Gedanken durch Stüler in einem ausführlichen Entwurf durcharbeiten und überſandte dieſen Entwurf im Jahre 1852 an Maximilian II. Aber ein allgemeiner Stil läßt ſich nicht machen, er muß von ſelber werden. Wohl hatte der perſönliche Geſchmack der franzöſiſchen Könige Ludwig XIV. und Ludwig XV. derartig auf die Kunſtweiſen ihrer Zeit beſtimmend eingewirkt, daß dieſelben mit vollem Recht nach ihnen benannt werden; aber die tonangebende Stellung dieſer Herrſcher war, wie in andern Dingen, ſo auch in Sachen des Geſchmacks eine ſo unbedingte, wie es ſeitdem nicht wieder vorgekommen iſt; und dann handelte es ſich damals — und das iſt das Weſentliche — nicht um Neuſchöpfungen, ſondern um Umwandlungen, die ſich, wenn auch ſchnell, ſo doch nicht unvermittelt aus dem Vorhandenen entwickelten, Pflanzen vergleichbar, die zwar künſtlich getrieben wurden, aber doch aus lebendig ſproſſender Wurzel hervorwuchſen. Jetzt dagegen war der alte Wurzelſtock der Renaiſſance abgeſtorben, und nichts Neues wollte emporkeimen. — Seit dem Zeitalter Ludwigs XIV. war die deutſche Baukunſt an das Nachahmen gewöhnt; ſo kam man auch jetzt ſchließlich wieder auf reine Nachahmung. Freilich hing das Gelingen der Nachahmung von dem Grade des Verſtändniſſes ab, das den Vorbildern entgegengebracht wurde. Die als echte Erzeugniſſe der romantiſchen Stimmung zahlreich entſtandenen Ritterburgen haben gar geringe Ähnlichkeit mit den Herrenſitzen des Mittelalters, trotzdem daß vielfach die vorhandenen Reſte benutzt wurden; die ohne Dachhelm mit einer Zinnenbekrönung abſchließenden Türme ſind ein charakteriſtiſches Wahrzeichen dieſer Burgbauten aus der erſten Hälfte unſers Jahrhunderts; die Ruinen hatten begreiflicherweiſe faſt niemals die ſpitzen Dächer bewahrt, die einſtmals die Wehrgänge der Türme deckten, und ſo glaubte man, es ſeien niemals ſolche vorhanden geweſen — ein Seitenſtück zu dem Glauben an die Farbloſigkeit der Antike. Für den Kirchenbau nahm man mit Vorliebe die Gotik wieder auf. Eine der erſten bedeutenderen neugotiſchen Kirchen wurde in München aufgeführt:

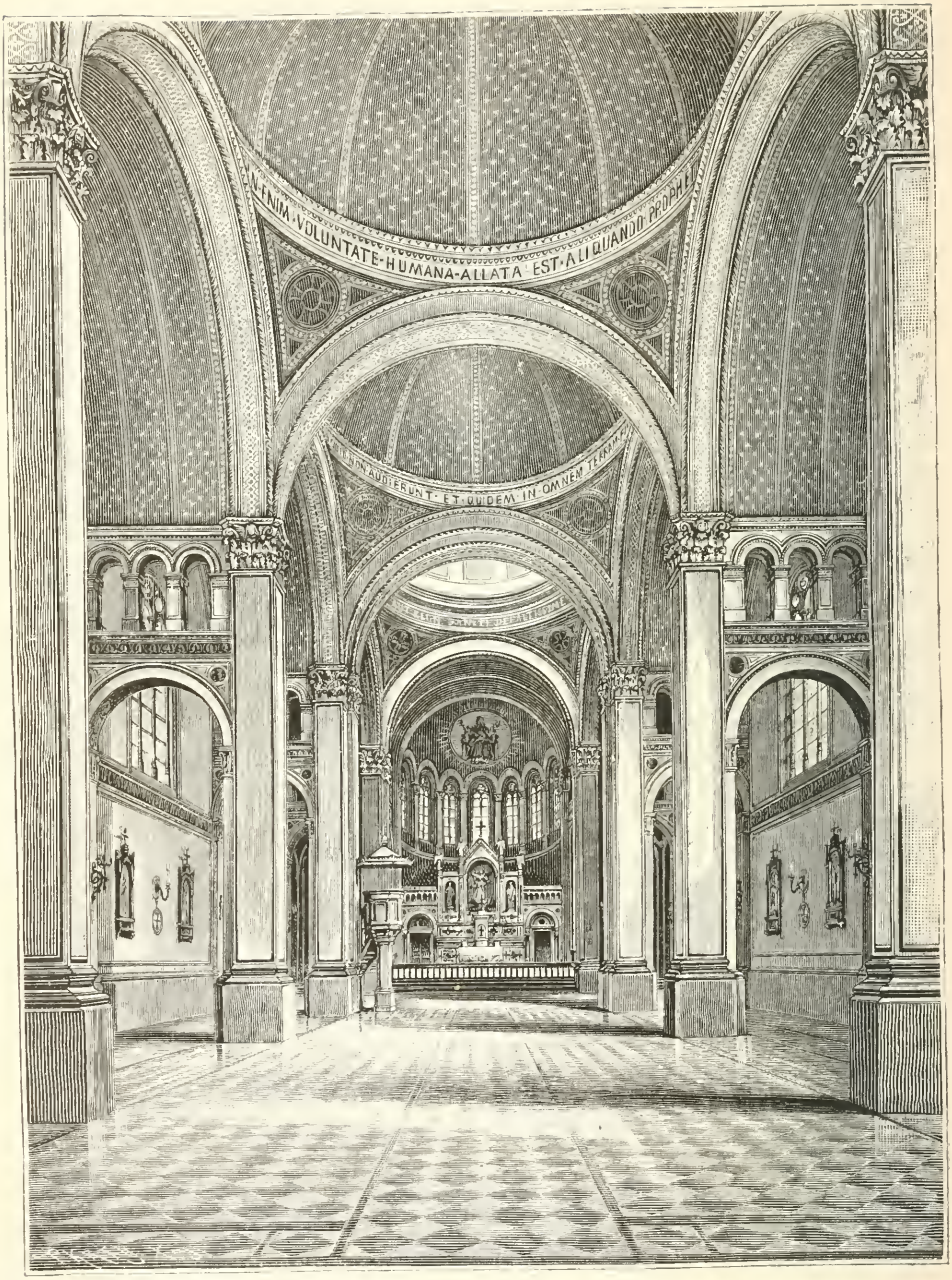


Abb. 875. Die St. Michaeliskirche zu Berlin, von Soller. Innenansicht.

Abb. 876. Außenansicht der St. Michaeliskirche zu Berlin.

die Mariahilfkirche in der Vorstadt Au. Der Erbauer derselben war Daniel Joseph Ohlmüller (geb. zu Bamberg 1791, gest. zu München 1839), ein Schüler jenes Karl v. Fischer, der zuerst in München auf die Wiederaufnahme des Renaissancestils hinarbeitete, und nachmals Gehülfe Klenzes beim Bau der Glyptothek; er begann den Bau der Auer Kirche im Jahre 1831 und führte denselben nahezu zu Ende. Die letzte Vollendung des Werks übernahm nach dem Tode des Urhebers Georg Friedrich Ziebland (geb. zu Regensburg 1800, gest. zu München 1873), der Erbauer der im altchristlichen Stil gehaltenen Bonifacius-Basilika (1835—1850), einer jener jetzt immer häufiger werdenden Meister, die sich mit gleicher Gewandtheit auf die Nachahmung jedes beliebigen

Stils verstanden. Wenn Bauten wie die Auer Kirche beweisen, daß man zu jener Zeit in das Wesen des gotischen — oder wie man damals sagte „germanischen" — Stils noch nicht mit vollem Verständnis eingedrungen war, so gelangte man bald, namentlich infolge der Wiederaufnahme des Kölner Dombaus nach den wiedergefundenen Plänen, zu der gründlichsten Kenntnis jener Bauweise; ebenso gründlich erforschte man den romanischen Baustil, und es wurde jetzt allgemein gebräuchlich, auf Grund sorgfältigster archäologischer Studien die Kirchen „im gotischen Stil" oder „im romanischen Stil" so zu bauen, als ob ihr Plan nicht in der Gegenwart, sondern vor fünf bis sechs Jahrhunderten ersonnen worden wäre. Einer der letzten Versuche, eine Kirche in neuzeitlichem Geschmack herzustellen, war die katholische St. Michaeliskirche zu Berlin (entworfen 1850, erbaut 1853 bis 1856) von August Soller (geb. zu Erfurt 1805, gest. zu Berlin 1853), einem Schüler Schinkels; das wirkungsvolle Gebäude, nächst den mittelalterlichen jedenfalls die schönste Kirche Berlins, zeigt gewissermaßen eine Einkleidung romanischer Grundgedanken in klassische Renaissanceformen (Abb. 875 u. 876). Im allgemeinen gewann die Überzeugung Raum, daß nichts in eine Kirche passe, was nicht mittelalterlich aussähe. Es begann für die vorhandenen mittelalterlichen Kirchen die Zeit der „stilgemäßen Restaurationen"; damit verband sich leider eine blinde Zerstörungswut gegen die in den Kirchen befindlichen Werke der Renaissance-, der Barock- und Rokokozeit, die beseitigt werden mußten, weil sie nicht „stilgemäß" waren. Früher hatte jede Zeit das nach ihrem jeweiligen Geschmacke Beste gegeben, wenn es sich um Ergänzung, Erweiterung oder Ausschmückung alter Gotteshäuser handelte; die Gegenwart aber, gleich als wollte sie recht laut bekennen, daß sie keinen eignen Geschmack besitze, wendete sich der archäologisch getreuen Nachahmung des Alten zu; konnte der Schein der „Echtheit" bis zur Täuschung getrieben werden, so schien das denkbar höchste Ziel erreicht. Nicht mit Unrecht ist im Hinblick darauf der Satz ausgesprochen worden, „daß eine charakteristische Eigentümlichkeit des 19. Jahrhunderts die planmäßige Fälschung monumentaler Urkunden bildet".

Angesichts der unvergleichlichen Wunderwerke, welche die kirchliche Baukunst des Mittelalters in Deutschland geschaffen hat, mag man die Bescheidenheit und Selbsterkenntnis unsrer Zeit ehren, die den Versuch aufgibt, durch Erzeugnisse eigner Kunstempfindung mit jenen in einen fruchtlosen Wettkampf treten zu wollen. Aber auch die profane Baukunst ging in Ermangelung eigner Schaffenskraft einfach zur Nachahmung früherer Stilarten über. Es entstanden Straßen, welche Proben von Baustilen aller Art vom 13. bis zum 18. Jahrhundert, aus Norden, Westen und Süden, aufweisen; nur ist all diesen Bauproben ein gewisses Etwas eigen, das ihre Entstehungszeit trotz der vermeintlichen Treue und Echtheit aufs bestimmteste erkennen läßt, und für das das bezeichnende — vielleicht nicht gerade schmeichelhafte — Wort zu finden, der Nachwelt noch vorbehalten ist. Dem Klassizismus gegenüber machte sich in einer Beziehung wenigstens ein Fortschritt bemerkbar, der nämlich, daß das Dach wieder zu seinem Rechte kam. Das Dach, das im alten deutschen Sprachgebrauch häufig das Ganze

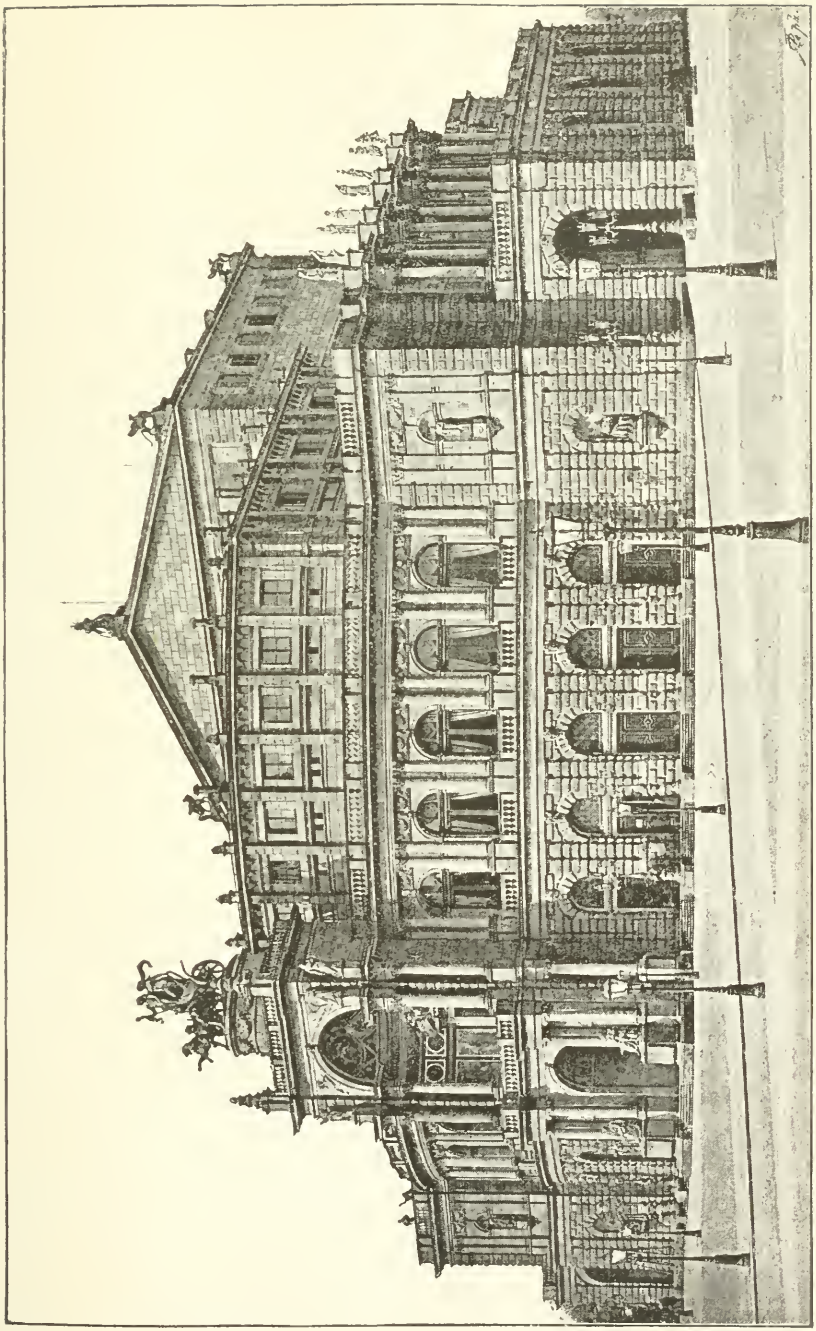


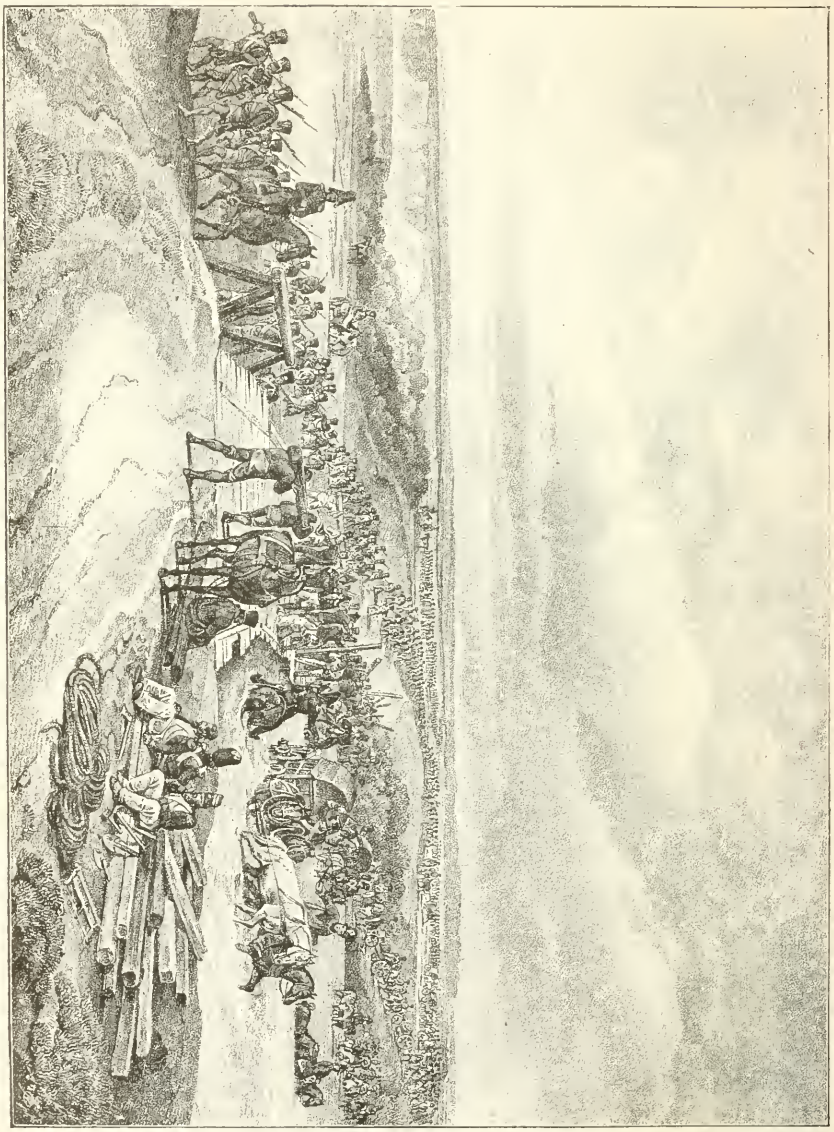
Abb. 877. Das neue Hoftheater zu Dresden von Gottfried Semper.

Abb. 878. Titelkupfer von H. Ramberg zu Goethes Faust (Ausgabe v. J. 1808).

des Hauses bezeichnet, dessen Bild, der „Sparren", in der Heraldik als eins der allerältesten Wappenzeichen das Vorhandensein eignen festen Besitzes bedeutet, ist für einen Bau unter nordischem Himmel etwas so Hochwichtiges, daß dessen Unterdrückung oder starke Abflachung, wie sie der italienische Barockstil und dann wieder der Klassizismus mit sich brachten, durchaus unnatürlich erscheint. So war die Wiederaufnahme des hohen, steilen Daches — mochte man nun in diesem oder in jenem Stil, deutsch, englisch oder französisch bauen — eine Rückkehr zum Naturgemäßen, also ein unzweifelhafter Gewinn. Unter allen zu künstlichem Leben wiedererweckten Stilarten erlangte schließlich die Renaissance das Übergewicht, die mit ihrer Anpassung antiker Formen an neuzeitliche Verhältnisse dem Geschmack und den Bedürfnissen der Gegenwart in der That am meisten zu entsprechen schien. Selbstverständlich haben mehr oder weniger getreue Nachahmungen der Renaissancekunst, womöglich von ganz bestimmten Unterarten der Stilgattung, die selbst nur kurzlebige Modeerzeugnisse waren, ebensowenig Aussicht auf dauernde Anerkennung wie irgend eine andre Nachahmung; dasselbe gilt von Willkürlichkeiten wie etwa dem Übersetzen des Schreinerstils der Holztäfelungen in die Stein- oder Putzarchitektur. Aber es wurden auch Versuche gemacht, die Renaissance nicht dem äußeren Schein nach, sondern dem Geiste nach wieder lebendig werden zu lassen, das heißt, den Werken nicht das Aussehen zu geben, als ob sie im 16. Jahrhundert erdacht worden wären, sondern so zu verfahren wie jenes Jahrhundert verfuhr und ganz aus den Bedürfnissen der eignen Zeit heraus mit Benutzung klassischer Formen und freier Umbildungen derselben zu schaffen. Freilich hatte die Renaissancezeit bei diesem Verfahren den unersetzlichen Vorzug der Naivetät, sie wurde durch unbefangenen Künstlersinn zum Richtigen geführt; heute wird uns das freie Schaffen unendlich viel schwerer, weil aus der Fülle des Wissens klügelnde Überlegungen und Bedenklich-

Abb. 879. Napoleon, im Begriff, mit vier Regimentern bayrischer Kavallerie das rechte Ufer der Dwina zu rekognoszieren, 24. Juli 1812.
Aus: Voyage pittoresque et militaire de Willenberg en Prusse jusqu'à Moscou par Albert Adam.

keiten scharenweise hervorgehen, die jede frische Äußerung künstlerischer Empfindung überwuchern und zu ersticken drohen. Immerhin sind auf dem Gebiete der



866. 880. Übergang über den Dnjepr bei Dorogobj am 26. August 1812.
Von Albrecht Adam. Aus: Voyage pittoresque et militaire de Wilkenberg en Prusse jusqu'à Moscou par Albert Adam.

modernen Renaissance schon sehr bedeutende Erscheinungen zu Tage gekommen. Besondere Erwähnung gebührt einem Meister wie Karl Ferdinand Langhans

(geb. zu Breslau 1781, geſt. 1869 zu Berlin, Sohn des Erbauers des Brandenburger Thors), der noch aus der zopfig-klaſſiziſtiſchen Schule hervorgegangen, in ſeiner Jugend dem ſchwerfälligen Stil der vermeintlichen Urantike huldigte, in reiferem Alter durch das 1834 bis 1836 erbaute einfach edle Palais des Prinzen Wilhelm, des nachmaligen Kaiſers Wilhelm I., ſeine hervorragende Begabung für Schönheit der Verhältniſſe trefflich bekundete, und in hohem Greiſenalter in dem Neuen Theater zu Leipzig (vollendet 1868) eins der ſchönſten Werke der modernen Renaiſſance geſchaffen hat. Als der geiſtvollſte Vertreter dieſer neuen Stilrichtung, welche mit Hülfe unſrer gründlicheren Erkenntnis der Antike frei und lebendig im Sinne der Renaiſſance Neues geſtaltet, erſcheint Gottfried Semper (geb. zu Altona 1804, geſt. zu Rom 1879), der Schöpfer des Polytechnikums zu Zürich, des Muſeums und des Hoftheaters zu Dresden, der beiden neuen Muſeen und des neuen Hofburgtheaters zu Wien.

Abb. 881. Friedrich Wilhelm III. im Civilanzug, wie er ſich in den letzten Jahren ſeines Lebens bei Spaziergängen im Tiergarten zu zeigen pflegte. Zeichnung von F. Krüger.

Gottfried Semper, der Sohn einer Kaufmannsfamilie, ſtudierte anfangs die Rechtswiſſenſchaft; 1825 ging er zur Baukunſt über und vertauſchte ſeinen Studienplatz Göttingen mit München, wo er Gärtners Schüler wurde. Als er zum Zwecke einer Veröffentlichung über gotiſche Baukunſt ſich in Regensburg aufhielt, um den dortigen Dom aufzunehmen, verwickelte er ſich in einen Zweikampf, infolgedeſſen er außer Landes flüchten mußte. Er ging nach Paris, wo er von dem gelehrten, weitgereiſten Meiſter Gau, einem Kölner von Geburt, als Schüler und Freund aufgenommen wurde. Hier

Abb. 882. Bildniszeichnung (Auguste Crelinger) von Krüger.

reiste in ihm die Überzeugung, daß die ganze Romantik auf einer Verkennung des naturnotwendigen Zusammenhangs einer jeden Kunst mit ihrer Zeit beruhe. Von Paris aus ging er nach Italien, wo er vorzugsweise in Genua, Verona, Venedig und Rom die Meisterwerke der Renaissance studierte. Die in Rom erworbene gediegene Kenntnis der antiken Kunst vervollständigte er durch Reisen durch Sicilien und Griechenland. Als Frucht seiner griechischen Studien gab er 1832 eine aufsehenerregende Schrift über die Polychromie der Alten heraus, durch welche er die seit so langer Zeit herrschende Meinung von der Farblosigkeit der Antike gründlich widerlegte und in welcher er zugleich gegen das immer mehr um sich greifende planlose Aufwärmen aller möglichen Stilarten entschieden Stellung nahm und die Notwendigkeit des Zusammenhangs zwischen Kunst und Volksleben betonte. Auf der Heimreise nach Hamburg wurde Semper in Berlin mit Schinkel bekannt. Dieser ward von Bewunderung für ihn erfüllt und empfahl ihn nach Dresden zur Bekleidung einer Professur an der Akademie, die ihm selbst angetragen worden war. Semper ging 1834 nach Dresden. Neben manchen andern Gebäuden erbaute er hier in den Jahren 1837 bis 1841 das von außen und von innen gleich glänzend ausgestattete Theater; mit eisernem Fleiß führte er dabei, da es keine künstlerisch gebildeten Handwerker gab, für jede kleinste Einzelheit Vorzeichnungen aus; für den figürlichen Schmuck fand er in Rietschel und in dem jüngeren Ernst Hähnel (geb. 1811) geistesverwandte Meister, die in vollstem Einvernehmen mit ihm zusammenwirkten. Mit der Eröffnung dieses Theaters ward Sempers Ruhm begründet; zahlreiche Schüler sammelten sich um ihn. 1847 begann er den Bau des Museums, bei dem er, wiederum im Verein mit Rietschel und Hähnel, die schwierige Aufgabe glänzend löste, ein Werk zu schaffen, dessen Wirkung durch die reiche und malerische Architektur des unmittelbar daranstoßenden Zwingers nicht erdrückt wurde. Bei dem Museum wie bei dem Theater ging er von der strengsten sachlichen Zweckmäßigkeit aus und ließ die Bedeutung des Gebäudes im Äußern desselben klar zu Tage treten. Ehe noch das Museum vollendet war, mußte Semper, der sich zu persönlicher Teilnahme am Barrikadenbau und an den Straßenkämpfen des Jahres 1849 hatte hinreißen lassen, aus Dresden flüchten. Er begab sich nach Straßburg und Paris und dann nach London; hier wurde das Kensington-Museum nach seinen Ratschlägen eingerichtet und er selbst an demselben als Lehrer angestellt. 1853 folgte er einem Rufe nach Zürich als

Abb. 883. Pferdebildnis.

Gezeichnet und lithographiert von F. Krüger.

Leiter der Abteilung für Baukunst an dem dort neu gegründeten Polytechnikum. In den nächsten Jahren führte er das großartige Gebäude dieser Anstalt und andre öffentliche Bauten in Zürich und in Winterthur aus. Im Jahre 1869 brannte Sempers Theater in Dresden ab, und die sächsischen Kammern bewilligten die Mittel zum Neubau nur unter der ausdrücklichen Bedingung, daß kein andrer als Semper mit demselben beauftragt werde. Der Meister nahm den Auftrag an, mit dem selbstredend die Vergebung seiner Beteiligung an dem aufständischen Treiben von 1849 verbunden war; das neue Hoftheater, welches er nach etwas verändertem Plan erbaute, und das 1878 eingeweiht wurde, gilt als eins der schönsten von ganz Europa (Abb. 877). Das Jahr 1869 brachte ihm zugleich von seiten des Kaisers Franz Joseph den Auftrag, Entwürfe zu den beiden Museen anzufertigen, welche in Wien der Hofburg gegenüber zur Aufnahme der Kunstsammlungen und der naturwissenschaftlichen Sammlungen des Kaiserhauses errichtet werden sollten; weiter erfolgte der Auftrag, Pläne zum Umbau der Hofburg selbst zu entwerfen. Semper siedelte infolgedessen im Jahre 1871 nach Wien über; zwar hatte er Zürich als eine zweite Heimat lieb gewonnen, aber der Abschied wurde ihm, wie ein Freund, der ihn kurz zuvor besuchte, berichtet, durch die unbegreifliche Verstimmung vieler Schweizer über die deutschen Siege, die sein deutsches Herz mit glühender Begeisterung erfüllten, erleichtert. Die beiden Museen, bei denen ebenso wie bei den übrigen Wiener Aufgaben eine jüngere einheimische Kraft dem Meister zur Hand ging, sind inzwischen fertig geworden; von dem Plan zum Umbau der Burg ist vorläufig nur der Bau eines prächtigen

Abb. 884. Lithographie von F. Krüger.

neuen Hofschauspielhauses zur Ausführung gekommen. Treffliche Bildhauer zur Ausführung des bildnerischen Schmuckes in einer mit den vornehmen und großartigen Gebäuden durchaus übereinstimmenden Weise fand Semper auch in Wien.

Sehr bedeutend war die schriftstellerische Thätigkeit, der Semper seine Mußestunden widmete; namentlich hat er in dem Buch „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik" ein wahrhaft klassisches Werk hinterlassen. Gesundheitsrücksichten zwangen ihn in den letzten Jahren seines Lebens den Winter in Italien zu verbringen, zuerst in Venedig, dann in Rom, wo der Tod ihn plötzlich ereilte.

Ein Freund Sempers, der Maler und Kunstschriftsteller Pecht, schließt den dem Verstorbenen gewidmeten Nachruf mit den Worten: „Kein deutscher Baumeister kann sich rühmen, so genau verstanden zu haben, welchen Platz die Baukunst im nationalen Leben einzunehmen habe, und keiner hat durch glänzendere Leistungen der Zukunft die Wege gebahnt. Ihm zuerst ist es gelungen, seine Schöpfungen wieder zum Ausdruck unsrer wirklichen Bedürfnisse, unsrer historischen Entwicklung, wie unsrer modernen Bildung zu machen und uns aus der romantischen wie klassizistischen Willkür herauszuführen."

Ob auf dem von Semper angebahnten Wege sich wirklich ein eigner neuer Stil gestalten wird, das vermag heute natürlich noch niemand zu erkennen. Sicher aber ist, daß von ihm und von seinen Schülern Bauten geschaffen worden sind, die auch späteren Geschlechtern wohl als echte Kunstwerke erscheinen werden.

Ein überaus mannigfaltiges Leben hat sich auf dem Gebiete der Malerei entwickelt. Da die Malerei beweglicher ist als die beiden Schwesterkünste, so ist hier die größte Anzahl von bereits der Geschichte angehörigen Erscheinungen zu verzeichnen.

Die heilige Begeisterung, mit der Cornelius es unternahm eine neue deutsche Malerei begründen zu wollen, und der nicht geringe Eifer, mit dem begabte und unbegabte Gesinnungsgenossen sich dieser Bestrebung anschlossen, hing wesentlich mit der allgemeinen Stimmung der großen begeisterungsvollen Zeit der Freiheitskriege zusammen. Schon dasjenige Künstlergeschlecht, das jene Zeit im Kindes-

Abb. 885. Bildnis der Jenny Lind.

Gemalt von Eduard Magnus. Nach dem im Verlage von L. Sachse & Co. in Berlin erschienenen Stich von Hermann Sagert.

Abb. 886. Heimkehr vom Felde. Gemälde von Waldmüller.

alter durchlebte, wuchs in ruhigeren und nüchterneren Empfindungen auf und es erkannte mit kühl prüfendem Blick die Einseitigkeit und die Mängel der neudeutschen Kunst. Das machtvolle Auftreten des gewaltigen Helden Cornelius hatte bewirkt, daß überall an den Lehrstätten der Künste der letzte Rest eines Zusammenhangs mit der akademischen Kunst des vorigen Jahrhunderts, für die

alle Welt jetzt eine unbegrenzte Verachtung empfinden zu müssen glaubte, mit der Wurzel ausgerottet war. Aber gerade an den beiden Orten, wo Cornelius persönlich als Lehrer gewirkt hatte, entquoll am mächtigsten der Strom, der seiner Einseitigkeit, die mit den Wucherpflanzen der Verwelschung und des zopfigen Regelwesens zugleich den gesunden Stamm lebendiger Handwerksüberlieferung zerstört hatte, entgegenflutete. Nach Cornelius' Einrichtung befaßte sich der akademische Unterricht im wesentlichen nur mit dem Zeichnen nach Gipsabgüssen von Antiken und mit Komponierübungen; Zeichnen nach dem lebenden Modell wurde nur nebenbei und Malen fast gar nicht geübt. Naturgemäß aber mußte die Erkenntnis, daß in der Malerei das Handwerk des Malens eine wichtige Sache sei, und daß der Farbenreiz ihr kräftigstes Wirkungsmittel bilde, mit verdoppelter Kraft hervorbrechen, sobald der erste Rausch der Begeisterung für die neudeutsche Kunst verflogen war und das klassizistische Wohlgefallen an der Farblosigkeit sich überlebt hatte; und zu gleicher Zeit machte der Sinn für Naturwahrheit, den ja auch einige von des Altmeisters jüngeren Genossen besaßen, sich überall voll Lebensdrang bemerklich. Das eine wie das andre, das Ausgehen auf Farbenwirkung und das Streben nach Naturtreue, kam nicht ganz unvermittelt bei dem jüngeren Geschlecht zum Durchbruch; in beiden Richtungen

Abb. 887. Bildnis des Malers J. C. Erhard, zeichnend auf der Kanzel.
Radiert von J. A. Klein 1822.

Abb. 888. Das Dürerhaus in Nürnberg.
Gezeichnet von J. A. Klein 1815, geätzt von J. C. Erhard 1816.

waren Vorläufer vorhanden.

Der Realismus war durch Chodowiecki in der Buchillustration eingebürgert worden. Der große Kleinmeister fand Nachfolger, von denen zwar keiner an ihn heranreichte, die aber doch dafür sorgten, daß in den weitesten Kreisen der Sinn für schlichte Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit der Darstellung wach erhalten wurde. Unter den Illustratoren, welche in der Schlußzeit des vorigen und im Anfange unsers Jahrhunderts blühten, verdient ein zu seiner Zeit hochberühmter, heute fast vergessener Künstler namentliche Erwähnung, der Hannoveraner Joh. Heinrich Ramberg (geb. 1763, gest. 1840, Bruder des österreichischen Feldmarschalls v. Ramberg). Derselbe hatte seine künstlerische Ausbildung an der Akademie zu London, dann auf Studienreisen in den Niederlanden und in Italien erworben und war Hofmaler des Königs von Hannover; hauptsächlich aber beschäftigte er sich mit dem Zeichnen von Bildchen zu Taschenbüchern und Dichterausgaben, die teils von ihm selbst teils von andern in Kupfer gestochen wurden; unter anderm illustrierte er den Reineke Fuchs und den Till Eulenspiegel mit viel Witz und Laune. Eine große Tiefe der Auffassung darf man in seinen vielseitigen Illustrationen, die alle möglichen Stoffe behandeln, nicht gerade suchen, aber manche der leicht und gefällig gezeichneten Blättchen kann man um ihres gesunden natürlichen Sinnes willen mit aufrichtigem Vergnügen betrachten (Abb. 878).

Wenn Chodowiecki es unternahm, Begebenheiten aus dem Leben des großen Königs darzustellen, so blieb er dabei wohl in einer gewissen Steifheit befangen. Aber er hat darum doch das Verdienst, zuerst wieder die realistische Verbildlichung gleichzeitiger oder jüngstvergangener Ereignisse versucht zu haben. Die Thaten Friedrichs des Großen regten denn auch bald zur sachgetreuen Schilderung derselben in größeren Darstellungen an. Carstens zeichnete die Schlacht bei Roßbach für eine in Kupferstich auszuführende Sammlung vaterländischer Geschichtsbilder, welche die Begebenheiten naturgetreu und ohne die vordem übliche

sinnbildliche Verkleidung veranschaulichen sollten. Goethe urteilte sehr abfällig über derartige Bestrebungen: „In Berlin," heißt es in den Propyläen von 1800, „scheint, außer dem individuellen Verdienst bekannter Meister, der Naturalismus, mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung, zu Hause zu sein und der prosaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren. Poesie wird durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Porträt, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht, das allgemein Menschliche durchs Vaterländische verdrängt." Diese Thatsache, daß die Künstler, welche in jener Zeit sich in realistischer Darstellung versuchten, den Mut des Widerspruchs gegen die herrschende Kunstmeinung besaßen, müssen wir uns stets vor Augen halten, um ihre Stellung nach Gebühr zu würdigen, auch wenn der Wert ihrer Leistungen, an und für sich betrachtet, nicht immer gerade sehr hoch steht. Heute erscheint es uns als ein Ruhmestitel der Stadt, in der Chodowiecki gewirkt hatte, und wo Gottfried Schadow noch lange nachdem er aufgehört hatte selbst zu arbeiten, als Lehrer wirkte, daß sie den gleichsam von neuem entdeckten Realismus, das eigentliche Lebenselement der heutigen Malerei, in beständiger Übung gepflegt und durch ihn den Ausartungen ins Phrasenhafte einerseits und ins weichlich Sentimentale anderseits, welche aus dem Cornelianischen hohen Stil und aus der zur Schwärmerei neigenden Romantik hervorzugehen drohten, ein gesundes Gegengewicht geboten hat. Bei den ersten in Berlin unternommenen Versuchen sachlicher Darstellung kriegerischer Ereignisse kam freilich nicht viel Erfreuliches zustande. Der Vater der modernen Schlachtenmalerei, die ihren Stil im Gegensatz zu heroisch aufgefaßten Kampfbildern in schlichter, urkundenmäßiger Wahrheit sucht, ist vielmehr der wackere Münchener Meister Albrecht Adam (geb. 1786 zu Nördlingen, gest. 1862), der 1809 im Gefolge des Grafen Frohberg den Feldzug gegen Österreich mitmachte, dann als Hofmaler des Prinzen Eugen Beauharnais nach Italien ging und 1812 am russischen Feldzug teilnahm, 1848 und 1849 sich mit zwei Söhnen dem Stabe Radetzkys anschloß und die italienischen

Abb. 889. W. Schadow.

Gezeichnet von Julius Hübner, 1831, gestochen von Keller.

Abb. 890. Die Söhne Eduards.

Gemälde von Theodor Hildebrand. Nach dem im Verlage von H. Würzburg in Heidelberg erschienenen Stich von Fr. Knolle.

Schlachtfelder studierte, und 1853 im Auftrage des Kaisers von Österreich den Kriegsschauplatz in Ungarn besuchte. Dieser selbstgeschulte Maler wußte die Kriegseindrücke sowohl in Schilderungen großer Begebenheiten als auch in genremäßigen Einzelscenen mit großer Anschaulichkeit und in gewissenhaftester Treue wiederzugeben (Abb. 879 u. 880); über sein vielbewegtes Leben hat er überaus anziehend geschriebene Aufzeichnungen hinterlassen. Neben Adam wirkte Peter Heß (geb. 1792 zu Düsseldorf, gest. zu München 1871) in ähnlichem Sinne in München, ein Schüler der dortigen Akademie, der die Feldzüge von 1813 bis 1815 im Gefolge des Fürsten Wrede mitmachte und 1831 mit König Otto nach Griechenland ging. In den Hofgarten-Arkaden malte er nach der letzteren Reise sechsunddreißig Darstellungen aus den griechischen Freiheitskämpfen. Sein Hauptverdienst besteht aber in seinen miniaturartig fein ausgeführten kleinen Ölbildern aus dem Kriegsleben und gelegentlich auch aus dem friedlichen Alltagsleben, die als getreue charakteristische Spiegelbilder der Zeit von Wert sind. —

In Berlin gelangte die realistische Malerei erst in der Zeit der Ruhe, welche den Freiheitskriegen folgte, zu größerer Reife An erster Stelle steht hier Franz Krüger (geb. 1797 zu Radegast bei Köthen, gest. zu Berlin 1857). Derselbe teilte mit Albrecht Adam, dem er auch darin gleich, daß er seine künstlerische Ausbildung ohne eigentlichen Unterricht erworben hatte, die anspruchslose Treue und gewissenhafte Schärfe der Beobachtung, sowie eine vorzügliche Begabung für charakteristische Auffassung von Menschen- und Pferdebildnissen. Er malte große Paraden und Staatshandlungen — Kopf für Kopf ein Porträt —, die, wenn man will, sehr langweilig sind, die aber durch ihre unbedingte Wahrhaftigkeit einen bleibenden künstlerischen Wert und eine hervorragende kunstgeschichtliche Bedeutung besitzen. Trefflich sind Krügers Reiterbildnisse und seine frisch dem Leben nachgeschriebenen Zeichnungen (Abb. 881—884). Neben Krüger glänzt Eduard Magnus (geb. 1799, gest. 1872 zu Berlin) unter den Vorläufern des modernen Realismus. Seinen Genrebildern zwar vermag der heutige Beschauer nicht viel Geschmack abzugewinnen; aber unbestreitbar ist sein großes Verdienst in der Bildniskunst, namentlich in weiblichen Bildnissen, die auch in malerischer Beziehung sehr schätzbare Eigenschaften besitzen (Abb. 885). Als Schriftsteller hat sich Magnus, der eine hohe wissenschaftliche Bildung besaß,

Abb. 891. Die beiden Leonoren.

Gemälde von R. F. Sohn. Nach der im Verlage von E. H. Schröder in Berlin erschienenen Lithographie von C. Wildt.

Abb. 892. Gefangene Juden in Babylon.
Gemälde von Ed. Bendemann im Museum zu Köln.

ein besonderes Verdienst erworben durch eine Abhandlung über die zweckmäßige Beleuchtung von Gemäldegalerien, deren Ergebnisse der Einrichtung der Berliner Nationalgalerie zu Grunde gelegt worden sind. — Auch an andern Orten regte sich zu jener Zeit bei Einzelnen der Sinn für unbefangene und getreue Wiedergabe der Natur. Der Wiener Georg Ferdinand Waldmüller (geb. 1793, gest. 1865), der nur unter großen Schwierigkeiten und Entbehrungen dazu gelangte, den Künstlerberuf ausüben zu können, legte seine Beobachtung der Wirklichkeit in gemütvollen Bildern aus dem gewöhnlichen Leben, namentlich aus dem Kinderleben nieder (Abb. 886); er eröffnete die Bahn einer neuen deutschen Genremalerei, deren Schwäche in der Gefahr lag, mehr durch den Inhalt des Dargestellten, als durch den Gehalt der Darstellung wirken zu wollen. Der Nürnberger Joh. Adam Klein (geb. 1792, gest. zu München 1875), war gleichfalls einer der Begründer der modernen Genremalerei und zwar in einer gesunderen Richtung als jener. Aber ansprechender als in seinen Gemälden kommt seine scharfe Beobachtung des Charakteristischen bei Menschen und Tieren in seinen zahlreichen Radierungen zur Geltung (Abb. 887). Kleins Freund und Landsmann Joh. Christoph Erhard (geb. 1795, gest. in Rom 1822) war einer der Begabtesten unter denjenigen, die zuerst die Landschaftsmalerei im Sinne einer unbefangenen Naturwiedergabe übten. Das Hauptwerk seines kurzen Lebens, dem er, durch Überanstrengung und verderbliche Einwirkungen des italienischen

Abb. 893. Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem.

Gemälde von Ed. Beudemann. Nach der bei Rud. Schuster in Berlin erschienenen Lithographie von Carl Wildt.

Abb. 894. Himmelskönigin. Gemälde von Ernst Deger.
Nach dem im Verlage von Rud. Schuster in Berlin erschienenen Stich von Jos. Keller.

Klimas in unheilbare Schwermut verfallen, an seinem Talente verzweifelnd, selbst ein Ende machte, besteht in einer großen Anzahl lebensfrischer Radierungen (Abb. 888 eine gemeinschaftliche Arbeit von Klein und Erhard).

Weniger zahlreich waren die Maler, welche vereinzelt und ohne eine weitere Anregung als den inneren Trieb, ihr Hauptangenmerk auf reiche malerische und farbige Wirkung richteten. August Riedel (geb. zu Bayreuth 1799, gest. 1883 zu Rom, wo er seit 1828 fast ununterbrochen lebte) war der erste, der es unternahm, den Zauber des vollen Sonnenlichtes in Figurengemälde zu bannen; am liebsten ließ er die Sonnenstrahlen durch dichtes Laubwerk fallen und mit ihren Lichtern und Reflexen die blühenden Formen jugendlicher Frauengestalten umspielen. Zu ihrer Zeit waren Riedels vielbewunderte Bilder in Bezug auf Kraft und Reiz der Farbe etwas thatsächlich Unerhörtes. Der Württemberger Joseph Anton Gegenbaur (geb. 1800 zu Wangen, gest. zu Rom 1876), ebenso wie Riedel ein Schüler des Direktors Langer in München, erreichte nicht nur in seinen Ölgemälden, in denen er bald religiöse, bald mythologische Stoffe behandelte, sondern auch in seinen Freskogemälden, unter denen die 1843 bis 1845 gemalten kriegerischen Darstellungen aus dem Leben des Grafen Eberhard im Bart

Abb. 895. Die Verteidigung. Gemälde von K. F. Lessing.

Nach dem im Verlage von Rud. Schuster in Berlin erschienenen Stich von W. von Abbema (die Landschaft) und H. Werner (die Figuren).

im Erdgeschoß des neuen Residenzschlosses zu Stuttgart die bekanntesten sind, eine glänzende Farbenwirkung.

Abb. 896. Waldlandschaft. Gemalt und radiert von J. W. Schirmer.

Bedeutsamer als das Auftreten einzelner Meister, die sich nach der Seite der Farbenwirkung oder nach der Seite der Naturwahrheit hin auszeichneten, ohne daß es ihnen darum gelungen wäre allgemeine Anerkennung zu finden, war das Ereignis,

Abb. 897. Die Vertreibung Hagars.

Gemälde von J. W. Schirmer in der Nationalgalerie zu Berlin. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Abb. 898. Hagar in der Wüste.

Gemälde von J. W. Schirmer in der Nationalgalerie zu Berlin (Sockelbild zu dem in Abb. 897 wiedergegebenen Gemälde). Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

daß sich an einer Akademie eine geschlossene Schule bildete, die auf Farbenschönheit und Naturtreue zugleich ausging, und deren Werke überall mit einem Sturm der Bewunderung begrüßt wurden. Der Gründer dieser Schule war der Jugendgenosse von Cornelius, das ehemalige Mitglied des Nazarenerbundes, Friedrich Wilhelm Schadow, ihr Sitz war Düsseldorf. Schadow war, nachdem er 1819 aus Rom in die Heimat zurückgekehrt war, an der Berliner Akademie als Professor angestellt worden. Seine glänzende Befähigung als Lehrer, die seine künstlerische Begabung weit übertraf, versammelte bald einen Kreis von vielversprechenden Kunstjüngern um ihn. Als Cornelius im Jahre 1825 mit seinen Schülern nach München übergesiedelt war, wurde das Amt des Direktors der Düsseldorfer Akademie an Schadow übertragen. 1826 trat derselbe diese Stelle an, und auch ihm folgten die begabtesten der Schüler in die neue Heimat. Schadow stellte sich in seinem Unterrichtsverfahren in bewußten Gegensatz zu seinem Vorgänger. Er machte die Ölmalerei, die von Cornelius als ein untergeordnetes Kunstmittel gering geachtet wurde, zum Hauptgegenstand des Unterrichtes, wobei freilich die abgerissenen Fäden der technischen Überlieferung nicht wieder angeknüpft werden konnten, so daß das sichere Handwerksgeschick der Vorzeit noch lange nicht wieder erreicht wurde; Cornelius war ferner ein entschiedener Gegner der sogenannten Fachmalerei; Schadow dagegen begünstigte die Beschränkung der einzelnen Maler auf ein besonderes Fach ihrer Kunst, als Historien-, Genre- oder Landschaftsmalerei. Den ersten Ruhm erwarben der jungen Schule die Historienmaler, unter denen eine ausgesprochen romantische Stimmung mit einem Hang zur Sentimentalität herrschte. Die Gemälde von Theodor Hildebrand, der vorzugsweise Scenen aus den Dramen Shakespeares malte und dabei mit großer Ent-

schiedenheit dahin strebte, auch in der Farbe getreue Naturwahrheit mit der künstlerischen Wirkung zu vereinigen, von Karl Ferdinand Sohn, der ein Meister

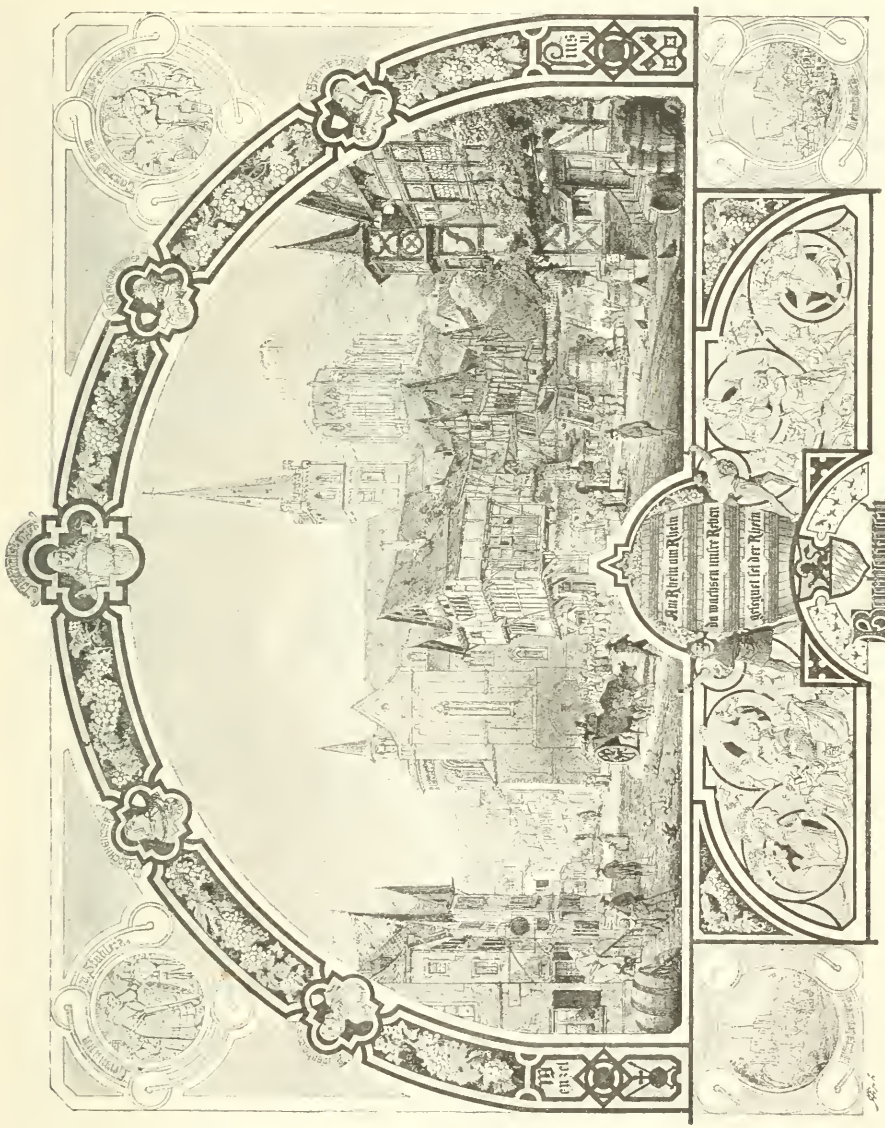


Abb. 899. Bacharach. Aquarelle von Kaspar Schauten.
Aus dessen bei Schauenburg in Lahr erschienenen Werke: Der Rhein.

in der Verherrlichung weiblicher Schönheit war — sowohl in Bildnissen wie in großen Kompositionen — und der in seiner Formen- und Farbengebung sich stets in fein abgemessener Harmonie bewegte, von Eduard Bendemann, der in

Abb. 900. Don Quixote und Sancho Pansa, auf Abenteuer ziehend. Gemalt und gestochen von A. Schrödter.

seinen Anschauungen der strengen neudeutschen Richtung näher stand, aber deren Härten durch Anmut der Form, durch Farbenreiz und durch Natürlichkeit abrundete, — die farbenfrohen und lebenswarmen Gemälde dieser jungen Meister erfüllten bei ihrer Ausstellung alle Beschauer mit Entzücken. Insbesondere bezeichnen „Die Söhne Eduards" (aus Shakespeares Richard III.) von Hildebrand, „Die beiden Leonoren" (aus Goethes Tasso) von Sohn, „Die an den Wassern von Babylon trauernden Juden" und „Jeremias auf den Trümmern Jerusalems" von Bendemann, sämtlich Bilder, die in den Jahren 1832 bis 1836 an die Öffentlichkeit kamen, die Glanzpunkte der Düsseldorfer romantischen Historienmalerei (Abb. 890—893).

Theodor Hildebrand (geb. 1804 zu Stettin) war der Sohn eines Buchbinders und wollte anfangs das väterliche Gewerbe erlernen. Die Liebe zur Kunst veranlaßte ihn jedoch im Jahre 1820 nach Berlin zu gehen, wo er an der Akademie aufgenommen und 1823 Schadows Schüler wurde. Die Anregung, seine Stoffe aus Dramen zu schöpfen, empfing er hauptsächlich durch den Verkehr mit Ludwig Devrient, dessen Freundeskreise er sich eng anschloß. 1829 bereiste er gemeinschaftlich mit Schadow die Niederlande, wo die eben frisch erblühende, auf realistische Farbenwirkung gerichtete belgische Malerei mächtig auf ihn einwirkte. Zu seinen berühmtesten Bildern gehören außer den wiederholt gemalten „Söhnen Eduards", von denen das älteste Exemplar sich in der Raczynskischen Sammlung zu Berlin befindet (Abb. 890), „Der Krieger und sein Kind" (1832, in der Berliner Nationalgalerie), „Die Märchenerzählerin" (1832); „Othello und Desdemona" (1847). Von 1832 an war er als Lehrer an der Düsseldorfer Akademie thätig. In den fünfziger Jahren wurde seine Schaffenskraft durch ein Gehirnleiden gestört, das ihn schließlich ganz an der Thätigkeit hinderte und von dem ihn der Tod am 29. September 1874 erlöste.

Karl Ferd. Sohn (geb. zu Berlin 1805) trat 1823 in die Berliner Akademie, dann in Schadows Privatwerkstatt ein. Auch er bereiste die Niederlande und außerdem Frankreich, wo es namentlich in technischer Beziehung viel zu lernen gab; denn der französische Klassizismus

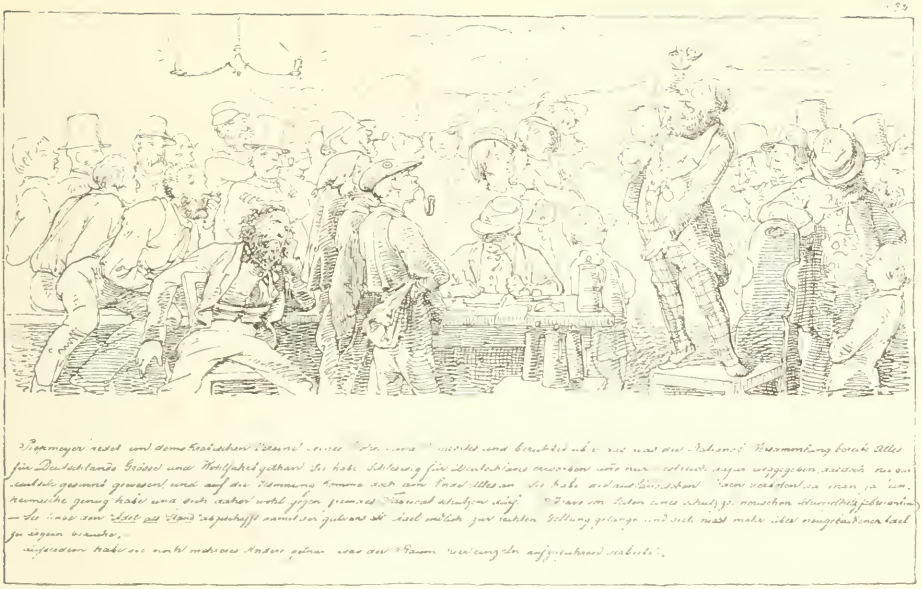


Abb. 901. Aus Leben und Meinungen des Herrn Piepmeyer, Abgeordneten zur konstituierenden Nationalversammlung zu Frankfurt a. M., von A. Schrödter.

hatte die Fortpflanzung der malerischen Handwerkskenntnisse zwar gestört, aber nicht so vollständig unterbrochen, wie dies in Deutschland der Fall war. Ferner besuchte er 1830 mit seinem Lehrer Italien, obgleich die Düsseldorfer Romantiker die ersten waren, die sich zu der Ansicht bekannten, daß man ein großer Künstler werden könne, ohne in Italien studiert zu haben. Sohn war ein Meister in der schwierigen Kunst, das Nackte schön, edel und malerisch zu behandeln; so malte er einen „Raub des Hylas“ (1829, in der Berliner Nationalgalerie), eine „Diana im Bade“ (1833), ein „Urteil des Paris“ (1836) u. dergl. Nicht minder glänzte er, hierin mit Hildebrand wetteifernd, in der malerischen und charakteristischen Wiedergabe verschiedenartiger reicher Stoffe. Eins seiner meistbewunderten späteren Werke war eine „Lorelei“ (1853), ein schönes Weib, das von durchsichtigem Gewande umflossen mit der Leier in der Hand auf dem Felsen lehnt und mit dämonischem Blicke auf seine Opfer herabblickt. Sein Hauptruhm aber war die Bildnismalerei. Sohn wurde 1832 als Lehrer an der Düsseldorfer Akademie angestellt; von 1838 bis 1855 und wieder von 1859 bis 1867 leitete er die Malklasse derselben; kaum hat irgend ein andrer so viel wie er zur Wiedergewinnung einer gediegenen malerischen Technik beigetragen. Er starb 1867 unerwartet an einem Schlagfluß, während er in Köln bei einem befreundeten Musiker zu Besuch verweilte.

Eduard Bendemann (geb. zu Berlin 1811), der Düsseldorf verließ, um in Dresden an der Akademie zu wirken und den Ballsaal des dortigen königlichen Schlosses mit klassisch edlen Fresken aus der griechischen Mythe und Geschichte und den Thronsaal desselben mit Fresken mittelalterlich-geschichtlichen Inhalts zu schmücken, der aber 1859 nach Düsseldorf zurückkehrte und bis 1867 als Direktor die Akademie daselbst leitete, steht als ein von vielen dankbaren Schülern verehrter Lehrer und als schaffender Künstler noch mitten im Leben der Gegenwart. Aber seine Jugendwerke gehören der Geschichte an; ohne deren Erwähnung würde die Geschichte der Düsseldorfer Romantik allzu unvollständig sein. Auf die „Gefangenen Juden in Babylon“, die Bendemann im Alter von zwanzig Jahren malte (Abb. 892), folgten „Die zwei Mädchen am Brunnen“, „Die Töchter des Serbenfürsten“, „Die Ernte“, „Der Hirt und die Hirtin“.

Abb. 902. Maibowle. Von A. Schrödter.

Der „Jeremias auf den Trümmern Jerusalems“ (1836, im Besitze Sr. Majestät des Kaisers) war unbedingt die großartigste Schöpfung, welche aus jener Schule hervorgegangen ist (Abb 893). Die Berliner Jubiläums-Ausstellung von 1886 hat Gelegenheit gegeben zu sehen, wie ehrenvoll dieses Werk des bei seiner Ausführung vierundzwanzigjährigen Künstlers den jüngeren und jüngsten Erzeugnissen der Historienmalerei gegenüber seinen Platz behauptete, während sonst allerdings auch die zur Zeit ihrer Entstehung am meisten bewunderten Werke der Düsseldorfer Romantik dem heutigen Geschlecht schon sehr fremd geworden sind.

Zu den meistgefeierten Historienmalern der Schule gehört noch Christian Köhler (geb. 1809 zu Worben in der Altmark, gest. 1861 zu Montpellier), der besonders um seiner blühenden Farbengebung willen geschätzt wurde. Von 1855 bis 1858 war derselbe an Sohns Stelle Lehrer der Düsseldorfer Malklasse. Von seinen Bildern haben namentlich eine „Auffindung des Mosesknaben“, ein „Lobgesang Mirjams“ und eine „Mignon“ großen Beifall gefunden.

Die Anhänger des Cornelius sahen im allgemeinen mißbilligend auf die Düsseldorfer Historienmalerei, die ihnen eine Verweichlichung der Kunst zu bedeuten schien, herab. Doch hatte diese die Macht des Erfolges für sich. So konnte es vorkommen, daß selbst ein persönlicher Schüler des Altmeisters, Hermann Stilke (geb 1802, gest. 1860 zu Berlin), nachdem er längere Zeit teils mit seinem Meister teils in dessen Sinne die Freskomalerei betrieben hatte, in das Düsseldorfer Lager überging. Damit wendete er sich von der Cornelianischen Idealmalerei, welche geschichtliche Darstellungen lediglich als Einkleidungsmittel eines allgemeinen Gedankens auffaßte und demgemäß ganz frei behandelte, zu der eigentlichen Geschichtsmalerei, welche das Ereignis selbst in glaubhafter und sachlicher Weise zu veranschaulichen sucht. Seine Fresken aus der Geschichte des Rittertums in Schloß Stolzenfels (gemalt 1842 bis 1846) gehören zu den bedeutendsten Monumentalwerken der Düsseldorfer Romantik.

In Berlin, wo sonst damals die wenigen Maler, welche einem idealen Stil huldigten, wie der als Lehrer besonders geschätzte Karl Wilhelm Wach (geb. 1787, gest. 1845) und Friedrich von Klöber (geb. 1793 zu Breslau, gest. 1864), noch mehr in klassizistischen Bahnen wandelten, schlug Karl Begas (geb. 1794 zu Heinsberg bei Aachen, gest. 1854) eine der

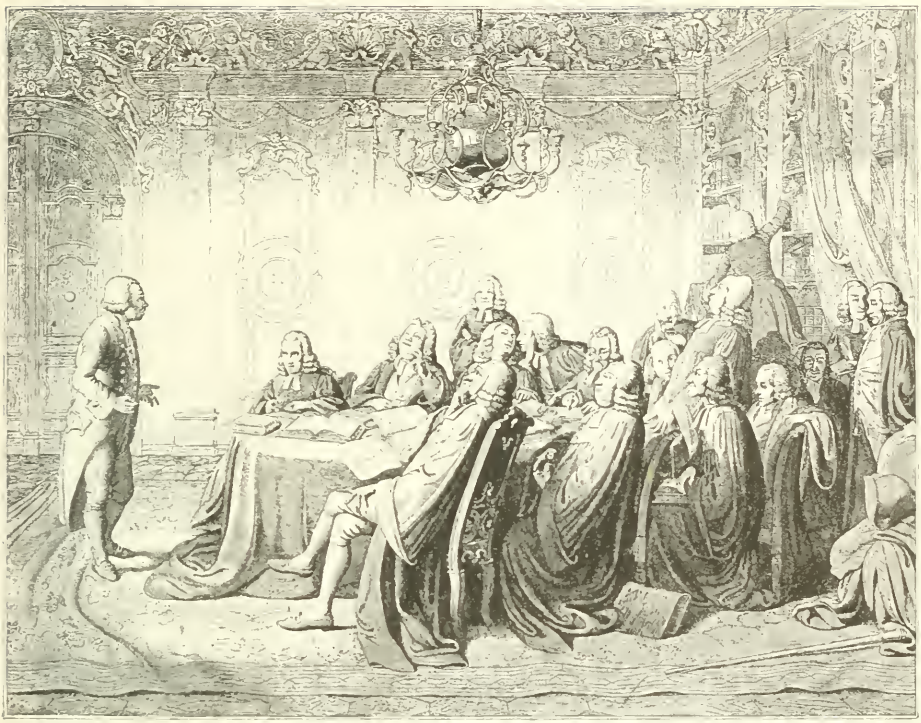


Abb. 903. Der Kandidat Jobs im Examen. Gemälde von J. P. Hasenclever.
Nach dem im Verlage von Hermann Vogel in Leipzig erschienenen Stich von Janssen.

Düsseldorfer Romantik verwandte Richtung ein, nachdem er sich zuvor in verschiedenartigen Weisen versucht hatte; er malte zumeist religiöse Darstellungen, seine Hauptkraft aber lag im Bildnis.

Die religiöse Malerei sonderte sich in Düsseldorf als ein besonderes Fach von der übrigen Historienmalerei. Auch sie nahm unter Schadows Leitung die Richtung auf naturwahre Durchbildung der Form und auf ansprechende Wirkung durch Farbenharmonie, während sie sich im übrigen auf die von Overbeck gegebenen Grundlagen stützte und die sanfte Zartheit bis an die Grenzen der Möglichkeit trieb. Ihr Hauptmeister war Ernst Deger (geb. 1809 zu Bockenem bei Hildesheim, gest. 1885 zu Düsseldorf), der gleichfalls Schadow von Berlin aus gefolgt war, und der von 1869 ab an der Düsseldorfer Akademie als Lehrer wirkte. Er schmückte in den Jahren 1841 bis 1851 im Verein mit mehreren Genossen die vom Grafen Fürstenberg-Stammheim durch den Kölner Dombaumeister Zwirner im gotischen Stile erbaute Apollinariskirche zu Remagen mit Freskogemälden und malte später die Kapelle der Burg Stolzenfels mit Fresken aus. Den größten Beifall fand der Meister, der selbst fast im Rufe der Heiligkeit stand, mit seinen auf der denkbar höchsten Stufe der Zartheit schwebenden

formschönen Madonnenbildern (Abb. 894), unter denen das unzähligemal vervielfältigte Altargemälde in der St. Andreaskirche zu Düsseldorf das berühmteste ist.

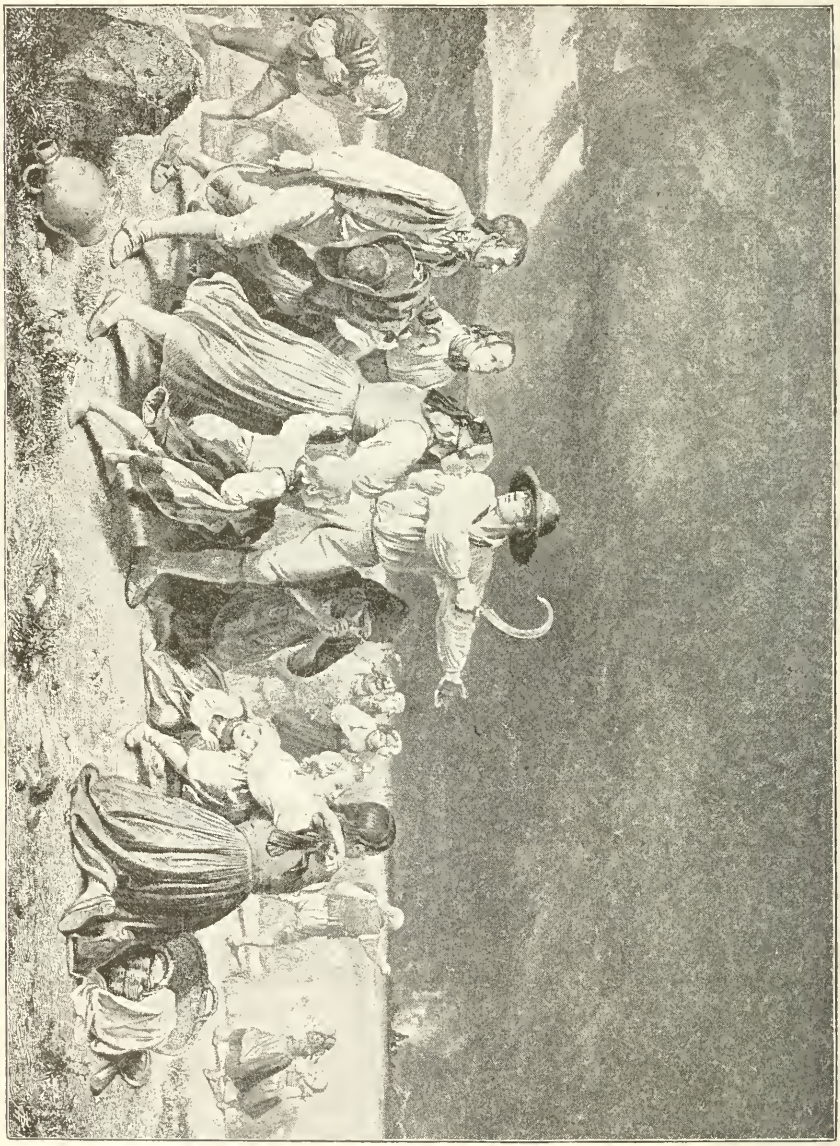


Abb. 904. Das Gewitter. Gemälde von Jakob Becker.

Unter den Historienmalern, welche Schadow von Berlin aus begleiteten, befand sich einer, der vorzugsweise auf einem andern Gebiet, auf demjenigen der

Landschaftsmalerei, sich hohen Ruhm erwarb: Karl Friedrich Lessing (geb. 1808 zu Breslau, gest. 1880 zu Karlsruhe). Schon im Alter von zwanzig Jahren trat er mit einer Anzahl aufsehenerregender Bilder auf; es waren echt romantische

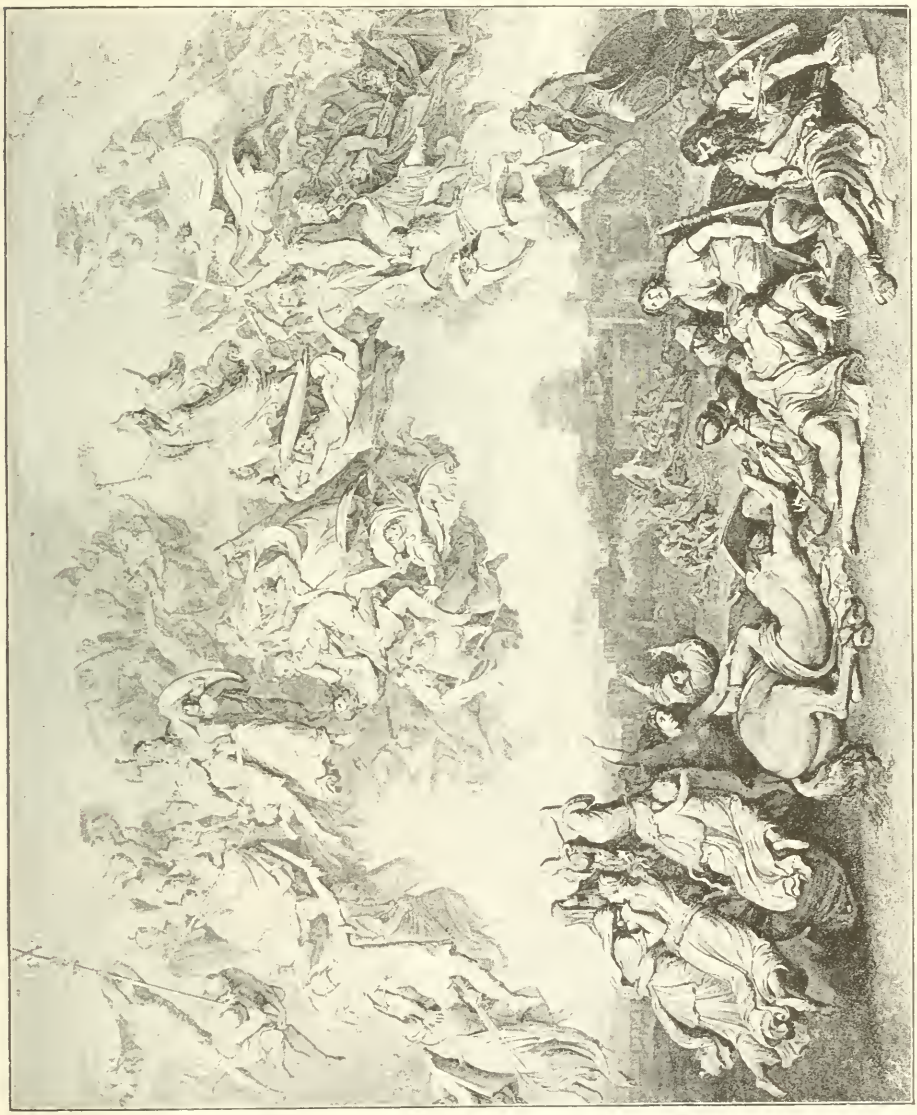


Abb. 905. Die Hunnenschlacht. Von Wilhelm von Kaulbach.
Freskobild im Neuen Museum zu Berlin. Nach dem im Verlage von Alex. Duncker in Berlin erschienenen Stich.

Darstellungen: eine „Ritterburg“ (in der Berliner Nationalgalerie), ein „Trauerndes Königspaar“, und ein „Klosterhof im Schnee“, das letztere namentlich durch seine tiefe schwermutvolle Poesie ein den Beschauer unwiderstehlich fesselndes Gemälde.

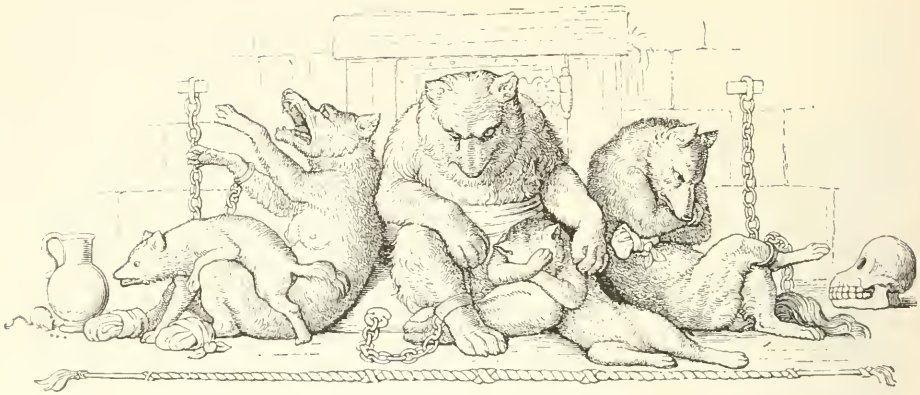


Abb. 906. Kopfleiste aus W. v. Kaulbachs Reineke Fuchs.

In der Folge streifte er die jugendliche Sentimentalität der Romantik ab; in seinen Figurenbildern suchte er nach streng realistischer Geschichtsdarstellung, in seinen Landschaften ging er von den träumerischen Stimmungen zu scharfer charakteristischer Naturauffassung über; häufig verwob er Figurendarstellung und Landschaft zu einem einheitlichen Ganzen (Abb. 895). Lessings Geschichtsbilder besitzen neben ihren unbestreitbaren Mängeln ebenso unbestreitbare Vorzüge; daß sie durch das Streben nach rechter Natürlichkeit an die Grenze des Genrehaften geführt werden, was ihnen zur Zeit zum Vorwurf gemacht wurde, erscheint heute eher als ein Verdienst. Als Landschafter aber muß er zu den Größten gezählt werden, die es je auf diesem Gebiet gegeben hat. Mag auch heute seine Malweise altmodisch erscheinen, wahrer und poetischer hat niemand Wald und Haide, Felsen und Fluren Deutschlands geschildert, ergreifender hat niemand die Stimmungen der Natur, besonders vor und nach dem Hereinbrechen großartiger Wetterereignisse, wiedergegeben und dem Beschauer fühlbar gemacht. Die moderne, in Formen und Farben streng realistische Landschaftsmalerei, die gerade von Düsseldorf ihren ruhmreichsten Ausgang genommen hat, beruht im wesentlichen auf Lessings Vorbild.

Lessing war anfänglich für das Baufach bestimmt; als er aber einmal eine Reise nach Rügen machte, erweckten die landschaftlichen Schönheiten, die er hier zu Gesicht bekam, in ihm die Lust zur Malerei, und er ging zum Besuch der Kunstakademie nach Berlin. In Düsseldorf gewann er bald großen Einfluß auf die Jüngeren, denen sein Beispiel die Poesie der landschaftlichen Wirklichkeit offenbarte. Er hat niemals weite Studienreisen gemacht, die Heimat erschloß ihm ihre Schönheiten, die er mit feinem Gefühl und sicherem Blick erfaßte und mit reicher Erfindungsgabe zu Kunstschönheiten umschuf. Von seinen romantischen Figurenbildern erregte 1832 die „Leonore“ (nach Bürgers Ballade) allgemeine Bewunderung; aber schon 1836 trat er mit einem realistisch gedachten Geschichtsbild „Hussitenpredigt“ (in der Berliner Nationalgalerie) auf. Großes Aufsehen machte er 1842 mit dem „Huß vor dem Konzil“; die Erwerbung dieses Bildes durch das Städelsche Institut in Frankfurt war die Veranlassung von Veits Rücktritt; in der That läßt sich dasselbe von dem Vorwurf nicht reinigen, daß es in der über-

Abb. 907. Aus Kaulbachs Reineke Fuchs.

treibenden und gehässigen Auffassung der katholischen Prälaten einen tendenziösen Bestandteil enthält, der der Würde der Kunst zuwiderläuft. Aus demselben Gedankenkreise ging 1850 das künstlerisch übrigens höher stehende Bild „Huß vor dem Scheiterhaufen“ (in der Berliner Nationalgalerie) hervor. Zu den prächtigsten unter Lessings Landschaften mit großer Staffage gehören der „Klosterbrand“ und mehrere Bilder, auf denen wilde Gesellen aus der Zeit des dreißigjährigen Kriegs einen Felsen oder ein altes Gemäuer gegen den anrückenden Feind verteidigen (Abb. 895). 1858 nahm Lessing das Amt des Galeriedirektors zu Karlsruhe an. Seitdem verzichtete er mehr und mehr auf die Figurenmalerei, blieb aber als Landschaftsmaler unermüdlich thätig. Eine echt deutsche, unmittelbar zum Herzen sprechende und trotz des melancholischen Zuges in den Jugendarbeiten durchaus gesunde Poesie weht durch alle seine landschaftlichen Schöpfungen und verleiht denselben einen unvergänglichen Wert.

Neben Lessing stand Joh. Wilhelm Schirmer (geb. 1807 zu Jülich, gest. 1863 zu Karlsruhe) an der Spitze der Düsseldorfer Landschaftsmalerei. Schirmer besaß neben hoher poetischer Anlage eine hervorragende Begabung für Formenschönheit; dazu brachte die Berührung mit der gleichzeitigen französischen Kunst seinen Sinn für kräftigen Ton und gesättigte Farbenstimmung zur Reife. In seinen früheren Bildern versenkte er sich am liebsten in den dämmerigen Zauber der Waldestiefe (Abb. 896). Später wendete er sich, nachdem mehrere große Studienreisen und namentlich ein Aufenthalt in Italien auf seine Anschauungen eingewirkt hatten, der „stilisierten" oder „historischen Landschaft" zu. Seine teils in Kohle gezeichneten, teils gemalten Folgen von Landschaftsbildern mit biblischer Staffage, welche die verschiedenen deutschen Ausstellungen durchwanderten, verbreiteten weithin seinen Ruhm (Abb. 897 u. 898). Mit Recht hat man Schirmer einen der größten Landschaftsdichter aller Zeiten genannt. Er handhabte auch die Radiernadel mit vollendeter Meisterschaft.

Schirmer war der Sohn eines Buchbindermeisters. Während er das Gewerbe seines Vaters erlernte, beschäftigte er sich zugleich mit Zeichnen und Radieren. Als Buchbindergeselle kam er 1825 nach Düsseldorf und ermöglichte es durch Entbehrungen und eisernen Fleiß, daß er nebenher die Akademie besuchen konnte. Der Beifall, den die akademischen Lehrer seinen Arbeiten spendeten, bewirkte endlich, daß Schirmer von seinem Vater die Erlaubnis erhielt, die Akademie als ordentlicher Schüler zu besuchen. 1827 trat er in die Werkstatt Schadows ein, um sich als Historienmaler auszubilden. Aber der Anblick von landschaftlichen Studien Lessings führte ihn demjenigen Fach zu, zu dem er berufen war. Er gründete mit diesem seinen Mitschüler einen „Komponierverein"; dieser Komponierverein, aus dem bald eine Landschafterschule wurde, ist die eigentliche Geburtsstätte der modernen Düsseldorfer Landschaftsmalerei. Das erste Bild, mit dem Schirmer 1828 an die Öffentlichkeit trat, war ein „Deutscher Urwald". Schon 1834 wurde er als Hülfslehrer, 1839 als Professor an der Düsseldorfer Akademie angestellt. 1853 wurde er nach Karlsruhe als Leiter der dort von Großherzog Friedrich neu gegründeten Kunstschule berufen. Hier entstanden seine berühmtesten Meisterwerke: 26 in Kohle gezeichnete biblische Landschaften (reizvolle Farbenskizzen derselben in der städtischen Sammlung zu Düsseldorf); vier Bilder mit der Geschichte vom barmherzigen Samariter (in der Kunsthalle zu Karlsruhe, Skizzen dazu im Kunsthaus zu Kassel); die Geschichte Abrahams in sechs aus je einem Hauptbild und einem Staffelbild bestehenden Gemälden (in der Nationalgalerie zu Berlin) (Abb. 897 u. 898).

Als ein Meister, der zeitlebens der echtesten Romantik treu geblieben ist und ein ihm ganz eigentümliches Gebiet bebaut hat, muß Kaspar Scheuren genannt werden (geb. 1810 zu Aachen, gest. zu Düsseldorf 1887), der in leicht und geistreich mit der Feder und Wasserfarben ausgeführten Kompositionen Landschaften, Figuren und mannigfaltige Arabesken mit großem Reiz und Geschmack zu einem einheitlichen poesievollen Ganzen zusammenwob (Abb. 899), und der eine in ihrer Art einzige Gabe besaß, mit den denkbar geringsten Mitteln eine Stimmung zum Ausdruck zu bringen und auf das Gemüt des Beschauers einwirken zu lassen. Sein Hauptwerk, „Landschaft, Sage, Geschichte und Monumentales der Rheinprovinz" in 26 großen Aquarellen, befindet sich im Museum zu Köln.

Abb. 908. Die Schlacht von Salamis.

Gemälde von Wilh. von Kaulbach im Maximilianeum zu München. Photographie im Verlag von Franz Hanfstängl in München.

Abb. 909. Die Sage.

Freskobild von Wilhelm von Kaulbach im Neuen Museum zu Berlin. Nach dem bei Alex. Duncker erschienenen Stich.

Mit großer Üppigkeit wuchs in Düsseldorf die Genremalerei empor, die hier in späterer Zeit Meister größten Namens zu den Ihrigen zählen sollte. Wohl brachte in diesem Fach die romantische Stimmung manche unerquicklichen Sentimentalitäten hervor; aber daneben gedieh auch eine kerngesunde Richtung voll Lebensfrische und fröhlicher Laune. Gelegentlich bot die romantische Gefühlsschwärmerei selbst eine Zielscheibe des Witzes. So stellte Adolf Schrödter (geb. 1805 zu Schwedt in der Uckermark, gest. zu Karlsruhe 1875) im Jahre 1832 ein Bild „Trauernde Lohgerber" aus, und in seinem „Don Quixote" von 1834 (in der Berliner Nationalgalerie) machte er sich über die ganze Ritterromantik lustig. Schrödter war einer von denjenigen Genremalern, deren Werke sich nachhaltiger als diejenigen der gleichzeitigen Historienmaler in der allgemeinen Anerkennung behauptet haben (Abb. 900—902). Er wußte den rechten volkstümlichen Ton zu treffen, und alles Kränkliche und Schwächliche lag seiner Kunst fern; dabei besaß der vielseitig gewandte Meister, der sich aufs Kupferstechen und Radieren, aufs Lithographieren und Zeichnen für den Holzschnitt verstand und treffliche Ziergebilde zu entwerfen wußte, eine vollendete Gediegenheit der Zeichnung und eine große Feinheit der Farbengebung. Unermüdlich pries er

Abb. 910. Ein Stück des Kaulbachschen Kinderfrieses im Neuen Museum zu Berlin.
Nach dem im Verlage von Alex. Duncker in Berlin erschienenen Stich von E. Eichens.

den Rhein und den Wein, in bezeichnender Weise wählte er den Pfropfenzieher zu seinem Künstlerzeichen an Stelle eines Monogramms. Zwei Figuren, die er mit großer Vorliebe behandelte und denen er eine ganze Reihe von Darstellungen gewidmet hat, waren Don Quixote und Falstaff; er hat die unübertrefflichen Charakterbilder geschaffen, durch welche die Vorstellung von diesen beiden komischen Helden wohl für alle Zeiten festgestellt ist. Neben Schrödter glänzt Johann Peter Hasenclever (geb. 1810 zu Remscheid bei Solingen, gest. 1853 zu Düsseldorf), der unvergleichliche Schilderer des behaglichen rheinischen Spießbürgertums, der Schöpfer der köstlichen Bilder aus der Jobsiade, als ein Meister, dessen Werke einen unvergänglichen Wert besitzen (Abb. 903). Unter den Düsseldorfer Genremalern, die durch Bilder ernsten Inhalts von ihrer Zeit den höchsten Beifall ernteten, war Jakob Becker (geb. 1810 zu Dittelsheim bei Worms, gest. 1872 zu Frankfurt am Main) einer der ersten (Abb. 904).

Adolf Schrödter widmete sich anfänglich in Berlin dem Studium der Kupferstecherkunst, 1829 aber zog ihn der Ruf der Schadowschen Malerschule nach Düsseldorf. Eins seiner ersten Bilder besitzt die Berliner Nationalgalerie in der humorvollen „Rheinweinprobe" von 1832. Unter seinen zahlreichen vervielfältigten Zeichnungen verdienen neben einer Folge von Radierungen zu Don Quixote die launigen Karikaturen auf das Frankfurter Parlament „Leben und Thaten des Abgeordneten Piepmeyer", die er zu Frankfurt, wo er von 1848 bis 1854 verweilte, im Verein mit dem Abgeordneten Detmold herausgab, besondere Erwähnung (Abb. 901). 1859 wurde er als Professor und Lehrer der Ornamentik nach Karlsruhe berufen.

Hasenclever studierte an der Düsseldorfer Akademie zuerst die Baukunst. Dann wendete er sich der großen Historienmalerei zu, aber mit so wenig Erfolg, daß er die Akademie verzweifelt verließ und in seine Vaterstadt zurückkehrte, um sich durch Porträtmalerei einen Erwerb zu verschaffen. Bald aber begab er sich zum zweitenmal nach Düsseldorf und nahm das Studium wieder auf. Schadow, zu dessen großen Vorzügen der sichere Blick gehörte, mit dem er die Besonderheiten der Befähigung seiner Schüler erkannte, entdeckte nunmehr Hasenclevers hervorstechende Anlage für das komische Fach und wies ihn auf den Weg, auf dem er bald berühmt wurde. Seine Bilder aus der Jobsiade, namentlich „Jobs im Examen" (in der Neuen Pinakothek zu München) (Abb. 903) und „Jobs als Schulmeister" (in der Ravenéschen Sammlung zu Berlin, in der sich noch mehrere Bilder des Künstlers, darunter eine Wiederholung des Examenbildes und ein Selbstporträt, befinden), hatten einen durchschlagenden Erfolg. Von 1838 bis 1842 lebte er in München. Hier machte er in technischer Beziehung große Fortschritte durch die Unterweisung seines Freundes Joh. Wilh. Preyer (geb. 1803 zu Rhendt, des geschickten Altmeisters der modernen Stilllebenmalerei, der 1857 von Düsseldorf nach München ge-

Abb. 911. Ritter Kurts Brautfahrt.

Von Moritz von Schwind.

gangen war, und mit dem er hier zusammenlebte und in dessen Gesellschaft er auch eine Reise nach Italien machte. Bald nach der Rückkehr Hasenclevers nach Düsseldorf entstanden die in ihrer Art wahrhaft klassischen beiden Bilder voll schlagender Charakteristik und köstlichen Humors, welche die Berliner Nationalgalerie besitzt, „Die Weinprobe" und „Das Lesekabinett". Zu seinen trefflichsten Schöpfungen gehört ferner das durch Vervielfältigung allgemein bekannte kleine Bild „Die entzweiten Spieler". Ein Nervenfieber machte dem Leben Hasenclevers ein vorzeitiges Ende.

Abb. 912. Aus Schwinds Fresken auf der Wartburg aus dem Leben der h. Elisabeth.
Nach dem Holzschnitt im Verlag von Georg Wigand in Leipzig.

Jakob Becker machte sich besonders durch die größeren Bilder „Landleute vom Gewitter überrascht“ (Abb. 904) und „Der vom Blitz erschlagene Schäfer“ einen Namen. Er wurde 1840 als Professor der Genremalerei an das Städelsche Institut nach Frankfurt berufen; damit wurde zum erstenmal für dieses Fach eine besondere Lehrstelle an einer Kunstanstalt eingerichtet.

In wahrhaft patriarchalischer Eintracht lebten die Düsseldorfer Maler unter Schadow zusammen. Aber im Beginn der vierziger Jahre störten konfessionelle Streitigkeiten den Frieden, und die Einheit der „Schule“ wurde zersplittert. Schadow, der 1843 in den Adelstand erhoben wurde, legte 1859, fast erblindet, seine von so vielen und großen Erfolgen gekrönte Thätigkeit als Akademiedirektor nieder. Er starb am 19. März 1862.

Zu den Erfolgen der Düsseldorfer Schule gehört nicht als geringster der, daß ihre Werke zuerst wieder in breiteren Schichten des Volkes ein lebendiges Interesse für die Leistungen der Kunst wachriefen. Um dieses Interesse weiter zu heben, wurden allerorten Kunstvereine gegründet, Vereinigungen von Kunstfreunden, welche sich die Aufgabe stellten, durch beständige oder regelmäßig wiederkehrende Ausstellungen dem Publikum reichliche Gelegenheit zu geben, neue Kunstwerke in größerer Zahl zu sehen, durch Veranstaltung von Verlosungen auch weniger Bemittelten die Möglichkeit zu verschaffen, in den Besitz von Kunstwerken zu kommen, und so zugleich den Künstlern reichlichere Gelegenheit zum Verkauf ihrer Werke zu geben. Der erste derartige Verein entstand schon 1823 in München; zu seinen Stiftern gehörten der Bildnismaler Karl Stieler, der Architekturmaler Dominicus Quaglio, die Schlachtenmaler Albrecht Adam und Peter Heß, der Lithograph und Anfertiger von Kupferstich-Illustrationen Mettenleiter, der Architekt Gärtner und viele andre. Im Jahre 1828 entstanden nach dem Vorbild des Münchener Kunstvereins zu Berlin, Dresden, Leipzig, Breslau und Halberstadt gleichartige Vereine, denen später noch viele folgten. Die bedeutendste Wirksamkeit von allen aber entfaltete der 1829 zu Düsseldorf gegründete „Kunstverein für Rheinland und Westfalen“, der seine Thätigkeit sogar der Förderung der Monumentalmalerei mit Erfolg zuwendete. Mögen sich auch bei den Kunstvereinen mancherlei Schattenseiten herausgestellt haben, die Absicht, die ihnen das Dasein gab, war die allerbeste, und unzweifelhaft haben sie namentlich in der ersten Zeit ihres Bestehens sehr viel zur Verallgemeinerung des Kunstinteresses beigetragen.

Auch die Kupferstecherkunst wirkte bei der Hebung und Verbreitung des Kunstsinnes sehr wesentlich mit. Zwar wurden die Maler, welche mit Stichel oder Radiernadel umzugehen wußten, allmählich selten. Aber eine Menge ausgezeichneter Meister waren als Kupferstecher von Beruf thätig, die, auf den technischen Errungenschaften des vorigen Jahrhunderts fußend, in äußerst sauberer und wirkungsvoller Ausführung sowohl alte Gemälde als auch vorzugsweise die neuen und neuesten Erscheinungen auf dem Gebiet der Malerei mit der gewissenhaftesten Treue vervielfältigten. Auch hier erwarben sich manche Kunstvereine ein großes Verdienst, indem sie hervorragende Gemälde in Kupferstich abbilden ließen, um die Abdrücke als „Nietenblätter“ an diejenigen ihrer Mitglieder, welche bei den Verlosungen leer ausgingen, zu verteilen. So verdanken namentlich dem Kunstverein für Rheinland und Westfalen und dem Kölnischen Kunstverein eine Anzahl der vorzüglichsten Kupferstiche unsers Jahrhunderts ihr Entstehen. Neben dem Kupferstich kam der in England erfundene Stahlstich

Abb. 913. Aus Schwinds Märchen von den sieben Raben.

Nach der im Verlag von Paul Neff in Stuttgart erschienenen Lichtdruckausgabe

zeitweilig in Gebrauch, der eine größere Anzahl von Abdrücken zu nehmen gestattete als jener, der sich aber wegen seiner Kälte und Härte als wenig geeignet zu wirklich künstlerischen Wiedergaben erwies. Eine große Rolle spielte in der ersten Hälfte unsers Jahrhunderts die Lithographie, die den entgegengesetzten Fehler allzugroßer Weichheit besaß und daher nur unter sehr gewandten Künstlerhänden Erzeugnisse von künstlerischem Wert hervorbringen konnte; aber sie besaß den Vorzug einer großen Billigkeit und trug daher viel zur Verbreitung von Kunstwerken in weitesten Kreisen bei; allerdings hatte die Billigkeit dieses Vervielfältigungsverfahrens auch die üble Folge, daß auf diesem Wege das erbärmlichste und geschmackloseste Zeug — wie so unkünstlerisch kein andres Jahrhundert auch nur annähernd Ähnliches gesehen hatte — in alle Welt verbreitet wurde. Das Hauptmittel volkstümlicher Vervielfältigung aber wurde der Holzschnitt. Derselbe vervollkommnete sich mit Hülfe von vielen neuen technischen Erfindungen in überraschender Weise. Geschickte Meister wußten dem vorgezeichneten Strich auch in seinen äußersten Feinheiten mit schärfster Gewissenhaftigkeit zu folgen und die Zeichnung mit ihrer ganzen unmittelbaren Lebenswärme wiederzugeben, auch wenn der Zeichner nicht durch breite offne Strichlagen auf die besondern Ansprüche des Holzschnitts Rücksicht genommen hatte, sondern mit ungebundener künstlerischer Freiheit verfahren war und auf reichste malerische Wirkung hingearbeitet hatte. Überdies bildete sich der in England schon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts erfundene sogenannte Tonschnitt aus, der durch regelmäßige engere oder weitere Strichlagen, unabhängig von der Strichführung des vorzeichnenden Künstlers, die Wirkung der helleren und dunkleren Töne hervorbrachte und der in unsrer Zeit zu einer ungeahnten Vollkommenheit gelangt ist und volle Bildwirkungen mit allen malerischen Reizen wiederzugeben im stande ist. Die Zahl bildergeschmückter Druckwerke wuchs seit der Wiederaufnahme der Holzschneidekunst ins Endlose.

Es hatte um den Beginn der dreißiger Jahre den Anschein, als ob eine Zeit so regen Kunstlebens anbrechen wollte, wie überhaupt noch keine dagewesen war. Niemals war so viel gemalt worden, niemals hatten Gemälde und Nachbildungen von Gemälden so leicht Eingang in den Besitz von Privatleuten gefunden, niemals seit den Tagen der Renaissance hatten so weite Kreise sich für die Erscheinungen der Kunstwelt interessiert. Aber gar vieles an dieser neuen Kunstblüte war eben nur eitler Schein. Die Anteilnahme am Kunstleben wurde nachgerade zur Modesache; es hätte für ungebildet gegolten, ein etwaiges Nichtvorhandensein von Kunstinteresse ehrlich einzugestehen, und wem die Natur das schönheitsempfängliche Herz versagt hatte, der dachte sich dafür um so lieber in die Rolle des Kenners hinein und vergnügte sich damit, an Äußerlichkeiten Kritik zu üben — bekanntlich das billigste Mittel den Mangel an Verständnis zu bemänteln. Die Künstlerschaft selbst trug nicht wenig dazu bei, daß die äußerliche und oberflächliche Betrachtungsweise der Kunstwerke um sich griff. Denn wie gar leicht ein Besitz nicht nach seinem eigentlichen Wert, sondern nach der Schwierigkeit, die seine Erwerbung gekostet hat, geschätzt wird, so erschienen den

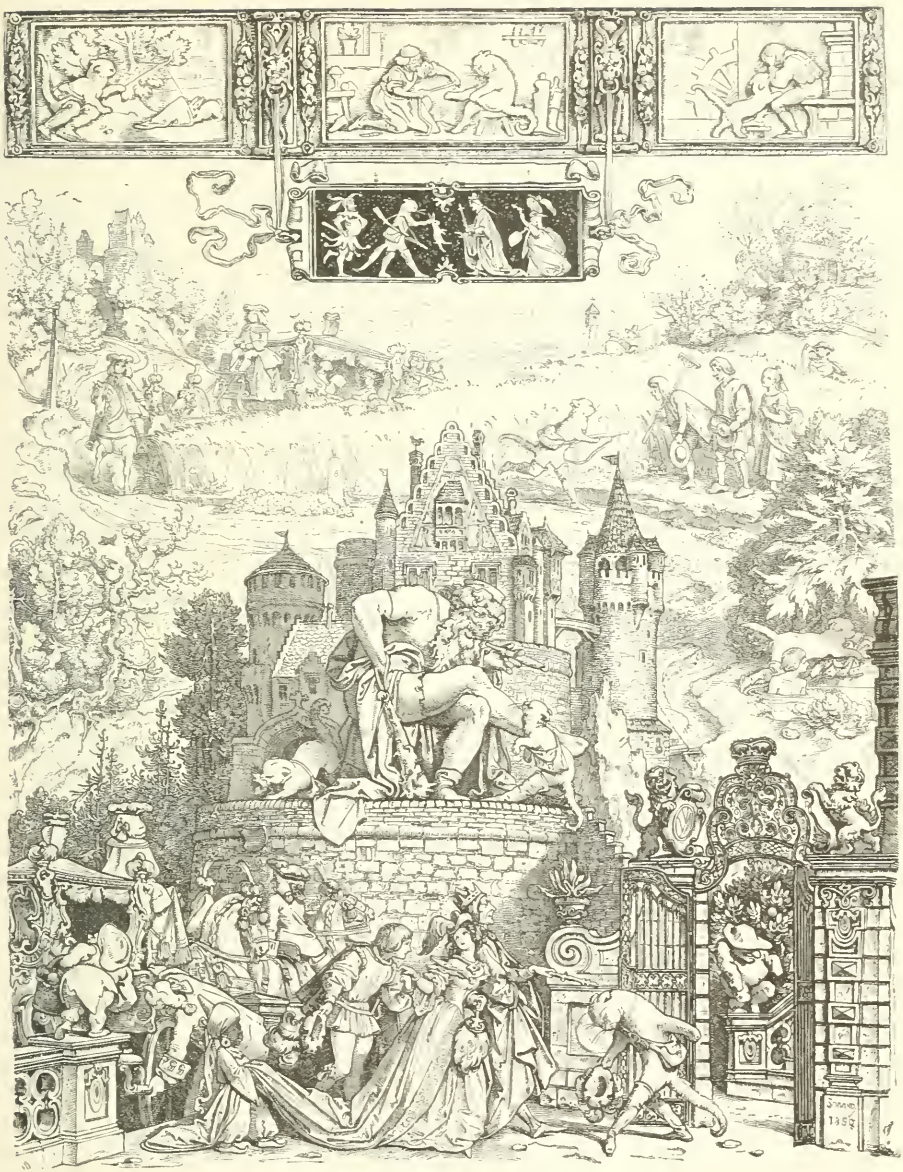


Abb. 914. Der gestiefelte Kater.

Von M. v. Schwind. Münchener Bilderbogen aus dem Verlage von Braun & Schneider in München.

Malern in der Zeit des Umhertappens nach der verloren gegangenen Technik neue handwerkliche Errungenschaften als die größten Kostbarkeiten, und es lag

Abb. 915. Aus: Von der Gerechtigkeit Gottes.
Von M. v. Schwind. Münchener Bilderbogen aus dem Verlage von Braun & Schneider in München.

nahe, daß sie jedes neue Kunsterzeugnis mehr nach dieser Seite hin, als nach seinem künstlerischen Gehalt prüften. So war es denn auch dem Publikum nicht zu verdenken, wenn es diesem Beispiel folgte, so daß nun auch die Laien sich daran gewöhnten, mit einer Geläufigkeit, als ob es sich um die gemeinverständlichsten Dinge handelte, über „Pinselführung", „Farbenauftrag" und dergleichen schönklingende Sachen zu reden, und schließlich vor lauter Malerei das Bild nicht zu sehen. In Wahrheit erschwert die Kenntnis der Technik den Kunstgenuß, dieser ist am reinsten, wenn man gar nicht daran denkt, wie das Werk gemacht worden sein mag; höchste Kunstwerke üben auf den wirklich Kunstverständigen immer diese Wirkung aus, daß er ihre Technik gar nicht sieht, daß es ihm überhaupt nicht zum Bewußtsein kommt, vor einem Werk von Menschenhand zu stehen — so lange wenigstens, bis er etwa aus besonderen Gründen dem künstlerischen Genuß entsagt und sich handwerklichem Studium hingibt. — Schlimmer aber war etwas andres. Die Malerei erschien jetzt nicht bloß als ein idealer, sondern auch als ein sehr lohnender Beruf. Gar viele Unberufene ergriffen sie als einen verlockenden Erwerbszweig, und die naheliegende Folge war, daß die Kunst in einer so widerlichen Weise nach Brot ging, wie es wohl noch niemals dagewesen war. Zahllose Maler versündigten sich an dem Namen der Kunst, indem sie ihre Ware dem Geschmack des ungebildeten Teils des Publikums mundgerecht zu machen suchten. So geschah es, daß in geradem Gegensatz zu der naturgemäßen Aufgabe der Kunst, den allgemeinen Geschmack zu bilden und dadurch auch in weiterem Sinne veredelnd zu wirken, zahlreiche fade Erzeugnisse einer sogenannten Kunstthätigkeit — insbesondere auf dem Gebiet der Malerei — in einer unerhörten Weise zur Geschmacksverderbnis beigetragen haben. — Aber das kam erst später; in der Zeit, mit der wir uns hier zunächst beschäftigen, war noch alles reine, heilige Freude über die schimmernde Blüte einer neuen, dem Volke verständlichen Kunst.

Es war, wie gesagt, in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre, als die Schlag auf Schlag erscheinenden, überraschenden Werke der Düsseldorfer Schule

zuerst wieder das deutsche Volk für die deutsche Kunst erwärmten. Das nächste in den weitesten Kreisen aufsehenerregende Kunstereignis ging von München aus. Hier war im Jahre 1831, noch während der Anwesenheit von Cornelius, die Akademie umgestaltet worden, in dem Sinne, daß auf Naturstudien und Ölmalerei das Hauptgewicht des Unterrichts gelegt wurde. Jener Professor Clemens Zimmermann, dem der König die Ausführung der Cornelius'schen Entwürfe in den Pinakothek-Loggien übertragen hatte und der in großen Ölgemälden, meist religiösen Inhalts, seinen Farbensinn an den Tag legte, und der Professor Heinrich Heß (geb. zu Düsseldorf 1798, gest. zu München 1863), gleichfalls ein Maler religiöser Richtung, dessen Hauptwerk die Fresken in der Bonifacius-Basilika sind, waren die Veranlasser dieser denkwürdigen Umgestaltung, infolge deren die Münchener Akademie nachmals in Bezug auf Maltechnik und Farbenstudien die erste Lehranstalt Deutschlands wurde. Aber der Ruhm Münchens in dieser Hinsicht gehört einer jüngeren, uns noch ganz nahe liegenden Zeit an. Damals war es ein eigenartig begabter Schüler des Cornelius, der mit einer in dieser Schule sonst unbekannten Selbständigkeit auftrat und alle Welt durch seine genialen Leistungen in Staunen versetzte: im Jahre 1834 malte Wilhelm Kaulbach für den Grafen Raczynski das braun in braun ausgeführte riesengroße Bild „Die Hunnenschlacht". Das war eine Schöpfung, wie man noch keine gesehen hatte, voll von dämonischer Wildheit, packend durch die Machtfülle der Phantasie und die Wucht der Massenwirkung und zugleich bestrickend durch die schwungvolle Geschmeidigkeit der Formen und Linienzüge. Man sah, wie sich von dem weiten nächtlichen Schlachtfelde — einer alten Sage gemäß — die Scharen der Erschlagenen erheben, um, von gespenstischem Leben erfüllt, hoch in der Luft den unerbittlichen Kampf zu erneuen; manchen der Schläfer wird das Erwachen schwer, sie vermögen sich nicht gleich von der Erde zu erheben, andre wirbeln noch halb bewußtlos, mit todmüdem Haupt in den Scharen der Genossen, die hier dem tobenden Attila, dort dem würdevollen Gotenkönig Theodorich folgen, um ein fruchtloses wildes Ringen und Würgen zu beginnen;

Abb. 916. Aus dem Album von Radierungen von Schwind. Im Verlage von A. Bielefelds Hofbuchh. in Karlsruhe.

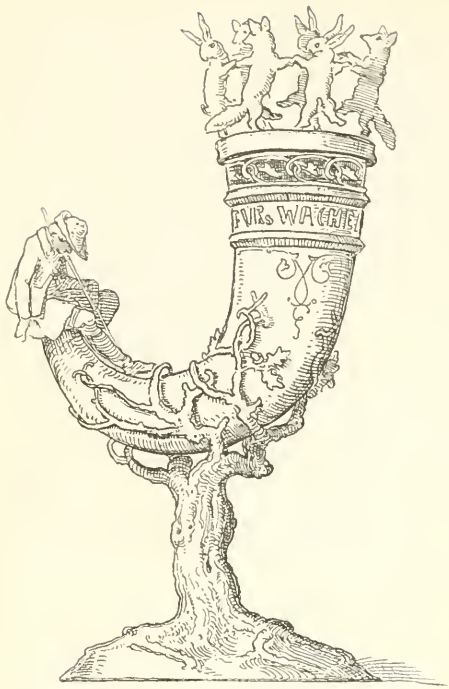


Abb. 917. Entwurf zu einem Trinkhorn.
Aus dem Album von Radierungen von Schwind im Verlage von A. Bielefelds Hofbuchh. in Karlsruhe.

damit auch der Anblick schöner Frauengestalten dem Auge des Beschauers eine Annehmlichkeit bereite, zeigen sich hier Barbarenweiber, kampfesstarke Walkürengestalten, schlafend, erwachend, die Schläfer erweckend, schweben dort die zarten Erscheinungen wehklagender Römer- und Westgotenfrauen (Abb. 905). Der Eindruck des Werks, das durchaus ursprünglich war und sich an nichts schon einmal Dagewesenes anlehnte, war ein überwältigender, blendender. — Nach der „Hunnenschlacht" begann Kaulbach 1837 eine gleich große, von geistreichen Gedanken angefüllte, aber zugleich mit symbolischen Beziehungen überladene Komposition, „Die Zerstörung Jerusalems". Die beiden Werke, die, wenn sie auch in Bezug auf die Tiefe künstlerischen Gehalts sich nicht mit den Schöpfungen eines Cornelius messen konnten, dafür doch den Vorzug besaßen, eine hochmoderne, jedermann sofort verständliche Formensprache zu reden, waren Veranlassung, daß Kaulbach den großen Auftrag erhielt, das Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin mit solchen großen symbolisch-geschichtlichen Darstellungen auszumalen und durch dieselben, unter Hinzunahme von Einzelfiguren und inhaltreichen Arabesken, den ganzen Verlauf der Weltgeschichte in seinen Hauptpunkten zu veranschaulichen. In den Jahren 1847 bis 1863 vollendete Kaulbach diese umfangreiche Aufgabe; anfangs nahm er während der Sommermonate selbst an der malerischen Ausführung teil, später begnügte er sich mit dem Zeichnen der Kartons. Fast in noch höherem Maße als durch die großen Geschichtskompositionen erregte Kaulbach durch seine geistreichen, aber schneidend satirischen Illustrationen zu Reineke Fuchs Bewunderung (Abb. 906 u. 907). Den unerhörtesten Erfolg aber hatte er später mit seinen durch Photographie vervielfältigten Illustrationen zu Shakespeare, Goethe und Schiller, namentlich mit den „Goetheschen Frauengestalten"; es waren glänzend ausgeführte Kohlenzeichnungen, die durch die blendendste Gewandtheit der Formengebung und durch den einschmeichelndsten Reiz gefälliger Schönheit bei Frauen- und Kindergestalten, dazu gelegentlich durch eine karikaturmäßige Schärfe bei Charakterfiguren, über die Eiseskälte ihrer seelischen Empfindung hinwegtäuschten. Selten hat ein Künstler bei Lebzeiten so viele begeisterte Bewunderer gehabt wie Kaulbach. Trotz der sehr

großen Schattenseiten seiner mehr zu Verstand und Einbildungskraft als zum Herzen sprechenden glatten und häufig frivolen Art und Weise war er eine der glänzendsten Erscheinungen in der modernen Kunstgeschichte.

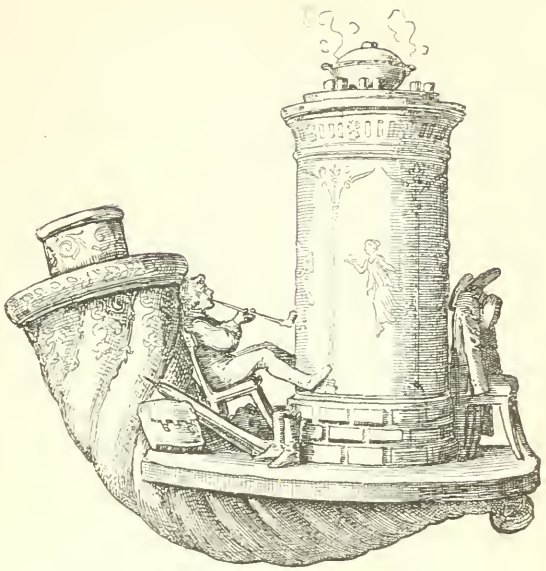


Abb. 918. Entwurf zu einer Tabakspfeife.

Aus dem Album von Radierungen von Schwind im Verlage von A. Bielefelds Hofbuchhandlung in Karlsruhe.

Wilhelm Kaulbach, dem der König von Bayern in Anerkennung seiner künstlerischen Verdienste den Adelstand verlieh — eine Auszeichnung, die mehreren Künstlern zu teil wurde, nachdem zuerst Cornelius durch sie geehrt worden war —, wurde 1805 in Rauchs Geburtsstadt Arolsen geboren, als der Sohn eines Goldschmieds, der sich auch ein wenig auf die Malerei verstand. Seine Kindheit und erste Jugend war so unsagbar traurig, daß es sich daraus wohl erklären läßt, wenn allen seinen Schöpfungen jeder Hauch einer wohlthuenden Herzenswärme fehlte, und wenn Witz und Laune bei ihm in schneidenden Hohn und beißende Satire umschlugen. Er kam 1821 auf die Düsseldorfer Akademie, wo Cornelius alsbald seine außerordentliche Begabung erkannte und ihm schon 1823 für einen Karton „Das Mannasammeln in der Wüste" eine Staatsunterstützung verschaffte. 1826 folgte er dem Meister nach München, wo das Deckengemälde im Odeon „Apollo und die Musen" sein erstes selbständiges Werk war, dem bald mehrere andre folgten. Aber ihn beengte die stilvolle Strenge der Cornelianischen Schule. Zuerst machte er in geistreichen, aber hart an die Grenze der Karikatur streifenden Zeichnungen — zwei Blätter zu Schillers „Verbrecher aus verlorener Ehe" und „Das Narrenhaus", eine Erinnerung an einen Besuch in der Düsseldorfer Irrenanstalt —, dann in der „Hunnenschlacht" dem ungestümen Drängen seiner Eigenart Luft und verfolgte dann seinen ihm ganz allein angehörigen Weg; seine künstlerische Besonderheit ist eine so scharf ausgeprägte, daß man sie in dem kleinsten Stückchen einer Zeichnung sofort mit der unzweifelhaftesten Bestimmtheit erkennt. „Die Zerstörung Jerusalems" bestellte König Ludwig zur Ausführung als Ölgemälde. Um diese Aufgabe erfüllen zu können, ging Kaulbach 1839 nach Rom, um malen zu lernen, da er wohl einsah, daß man mit der in der Cornelianischen Schule herrschenden Unkenntnis der Farbenbehandlung ein solches Werk nicht unternehmen dürfe. Das riesige Gemälde, auf dem besonders die Gruppe der unter himmlischem Schutze abziehenden Christenfamilie, die durch ihre Lieblichkeit zu den Greueln der Zerstörung und Verzweiflung einen wohlthuenden Gegensatz bildet, bewundert wurde, war 1846 vollendet und kam in der einige Jahre später fertiggestellten Neuen Pinakothek zur Aufstellung. Ein Ölgemälde von ähnlicher Größe malte er später für das Maximilianeum, „Die Seeschlacht bei Salamis", auf dem das Auge besonders durch die Gruppe der auf einem untergehenden Schiffe befindlichen Weiber des Xerxes gefesselt wird (Abb. 908). 1847 wurde Kaulbach, nachdem er schon 1837 bayrischer Hofmaler, 1842 Mitglied der

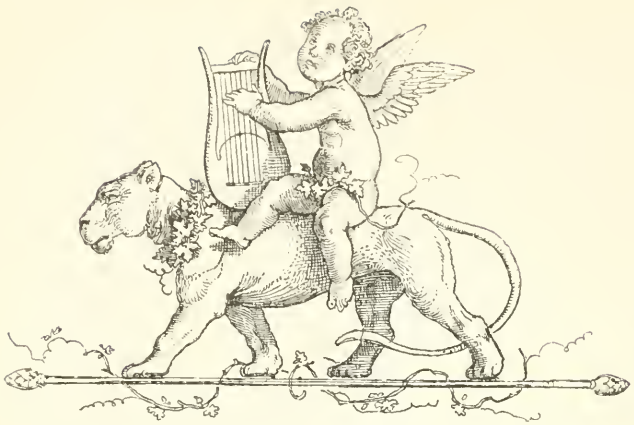


Abb. 919. Aus dem Album von Radierungen von Schwind.
Im Verlage von A. Bielefelds Hofbuchh. in Karlsruhe.

Berliner Akademie geworden war, zum Direktor der Münchener Akademie ernannt. Als er bald nachher den Auftrag erhielt, Entwürfe für den äußeren Freskenschmuck der Neuen Pinakothek zu entwerfen, machte er sich bei der Erfüllung dieser Aufgabe mit einer ganz unglaublichen Frivolität über König Ludwig und die neudeutschen Kunstbestrebungen lustig. Ein gütiges Geschick hat die Fresken, welche seit 1850 von einem Schüler ausgeführt wurden, fast vollständig zerstört; wer die scharfen Spottbilder, die Julius Schnorr im Jahre 1852 veranlaßten, daß er „als berechtigter Zeuge" in einer öffentlichen Erklärung gegen diese Verhöhnung der sittlichen Grundlage der modernen deutschen Kunst auftrat, kennen lernen will, findet in einem der Säle der Neuen Pinakothek die Farbenskizzen nebst Erklärungstafeln. In den Wandgemälden des Neuen Museums zu Berlin, die nach einem neu erfundenen, aber nicht als völlig dauerhaft bewiesenen Verfahren ausgeführt wurden, hat Kaulbach eine Fülle großer Gedanken und einen außerordentlichen Reichtum der Phantasie niedergelegt, freilich immer mehr geistreich und blendend, als ernst und gemütvoll. Den Anfang macht „Der Turmbau zu Babel", wo Jehovah zürnend herniedersteigt und die Sprachen der Menschen verwirrt, daß sie sich in die drei Hauptstämme der Semiten (Asiaten), Japhetiten (Europäer) und Hamiten (Afrikaner) scheiden. Der Beginn hohen Geisteslebens wird sodann durch „Homer und die Griechen" verbildlicht: von Meergottheiten geleitet, landet an der Küste von Hellas der Kahn des Sängers, dessen Lied die Hörer zu andächtigem Lauschen zwingt; in der Ferne steigt der Rauch eines Brandopfers empor und verdichtet sich zu dem olympischen Gewölk, auf dem die Unsterblichen wohnen; aus den Reihen der Götter schweben die Schönheitsspender auf der Regenbogenbrücke zu den beglückten Menschen herab, unter deren Händen jetzt die Werke herrlicher Kunst entstehen. Es folgt „Die Zerstörung Jerusalems", die zugleich die kriegerische Weltmacht der Römer und das Hervorgehen des Christentums aus dem niedergetretenen Judenlande vor Augen stellt. Darauf dient „Die Hunnenschlacht", an welche in Bezug auf künstlerische Bedeutung und Unmittelbarkeit der Wirkung keine der andern Kompositionen heranreicht, zur Verbildlichung des Ansturms der Barbarei gegen Gesittung und Christentum. Dem christlichen Mittelalter ist „Die Ankunft der Kreuzfahrer vor Jerusalem", über denen in der Höhe Christus zwischen Heiligen segnend die Hände ausbreitet, gewidmet. Den Schluß bildet „Das Zeitalter der Reformation", eine durch keine einheitliche Handlung verbundene Zusammenstellung von berühmten Persönlichkeiten der Renaissancezeit, welche als Vertreter des religiösen, wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens der Neuzeit erscheinen; auf diesem Bilde hat Kaulbach, berühmten Beispielen folgend, sein eignes Bildnis angebracht, und zwar in sehr bescheidener Weise, indem er dem Farbenreiber Rafaels seine Züge verliehen hat. Zwischen den sechs großen Gemälden zeigen sich, von sinnreichem Arabeskenwerk umrankt, die Einzelfiguren der Gesetzgeber Moses, Solon, Karl d. Gr., Friedrich d. Gr. und die Verkörperungen der Kulturländer Ägypten, Griechenland, Italien, Deutschland; dazu kommen zwischen den Fenstern die Gestalten der Künste,

Abb. 920a. Ludwig Richter: Illustration zum Landprediger von Wakefield.

Nach der Original-Vorzeichnung auf Papier in der Sammlung von Professor H. Schneider zu Kassel.

Abb. 920b. Ludwig Richter: Illustration zum Landprediger von Wakefield.

Englische Holzschnittausführung.

über den Thüren die Poesie und die Wissenschaft, die Sage (Abb. 909) und die Geschichte. Über dem Ganzen zieht sich ein überaus reizvoll erfundener Arabeskenfries herum, welcher in Kinder- und Tierfiguren in launiger und, wie das in solchem Falle bei Kaulbach niemals ausbleibt, teilweise scharf spottender Weise die Geschichte der Menschheit parodiert (Abb. 910). — Als 1858 das Germanische Museum zu Nürnberg seinen Sitz in dem ehemaligen Kartäuserkloster aufschlug, stiftete Kaulbach demselben ein Wandgemälde, in welchem er in Anspielung auf die Eröffnung der Geheimnisse der Vorzeit durch das Museum den Besuch Ottos III. in der Gruft Karls d. Gr. darstellte. Abgesehen von vielen kleineren Zeichnungen führte er noch eine Anzahl großer Geschichtskompositionen in Kohlenzeichnung aus, darunter noch in seinen letzten Jahren den „Peter Arbuez", eine aus der Geschichte der spanischen Inquisition geschöpfte Darstellung, die um ihrer gehässigen Tendenz willen mehr unangenehmes Aufsehen als Bewunderung erregte. Kaulbach starb am 7. April 1874 als ein Opfer der Cholera.

Zu der Zeit, wo Kaulbach noch als Cornelius' Schüler in München mit Wandmalereien beschäftigt war, in denen er seinem Eigenwesen Zwang anthun mußte, befand sich unter seinen Genossen ein Ankömmling aus Wien, dem alsbald ähnliche Aufgaben zugewiesen wurden und der sich gleichfalls binnen kurzem zu freiem eignem Fluge erhob. Das war Moritz von Schwind (geb. 1804 zu Wien, gest. zu München am 8. Februar 1871), unstreitig einer der liebenswürdigsten und ursprünglichsten Künstler unsers Jahrhunderts. Zu Kaulbach steht er insofern in geradem Gegensatz, als in seinen Werken nichts von glatter Kälte zu verspüren ist, nichts als das Ergebnis eines mit geläufigen Schönheitsformen verständig rechnenden Geistes erscheint, sondern vielmehr alles als un-

Abb. 921. Aus Richters Holzschnittbildern zu den „Deutschen Volksbüchern".

Verlag von Otto Wigand in Leipzig.

mittelbar Empfundenes aus vollem Herzen frisch hervorquillt und so auch dem Beschauer einen unmittelbaren, herzlichen Genuß bereitet; auch in Schwinds Werken sprudelt bisweilen ein schlagender Witz, aber dieser Witz ist nicht verletzend, sondern erquickend. Schwind war ein echter Romantiker, aber kein Hauch von Sentimentalität trübte seinen kernhaften Sinn. In seiner Formengebung vereinigte er die anmutendste Schönheit mit strenger Gediegenheit, dabei verfügte er über eine anspruchslose, aber wohlthuende Farbengebung. In zahlreichen Fresken und Ölgemälden hat er den Reichtum seiner Gestaltungskraft offenbart, die das sinnig Ernste, das Liebliche und das Heitere mit gleicher Meisterschaft, immer reizvoll und immer edel zur Erscheinung zu bringen wußte. Ein Gebiet, auf dem er sich besonders gern bewegte, war die deutsche Märchenwelt, der er ihren geheimsten Zauber abzulauschen wußte; mit Vorliebe wendete er für derartige Darstellungen die Aquarellmalerei an, in deren leichten, den Schein der Wirklichkeit nur andeutenden Tönen er ein dem Inhalt der Märchenschöpfungen aufs vollkommenste entsprechendes Ausdrucksmittel fand. Eine Fülle kostbarer Gedanken hat er ferner in einer Menge von Holzschnittzeichnungen niedergelegt, die, ebenso poesievoll ersonnen, wie prächtig und kräftig gezeichnet, alt und jung erfreuten. Auch treffliche Radierungen hat Schwind ausgeführt, und zu einer Zeit, wo erst wenige daran dachten, wie wichtig die Hebung des Kunstgewerbes sei, (1865) gab er zwanzig Blätter „Zeichnungen von Gegenständen des gewöhnlichen Lebens und des Luxus" heraus. — Als Schwind einst im Greisenalter eine große Kunstausstellung besuchte, faßte er seinem Freunde Ludwig Richter gegenüber sein Urteil über die neueste Malerei in die Worte zusammen: „Findest du in all den Bildern eine Jugend? nein, und man sieht es ihnen an, daß sie auch nie eine Jugend gehabt haben." Ihm stand ein solches Urteil zu; denn über seinen Schöpfungen lagert mit unvergänglichem Reiz eine jugendkräftige und jugendfröhliche Frische (Abb. 911—919).

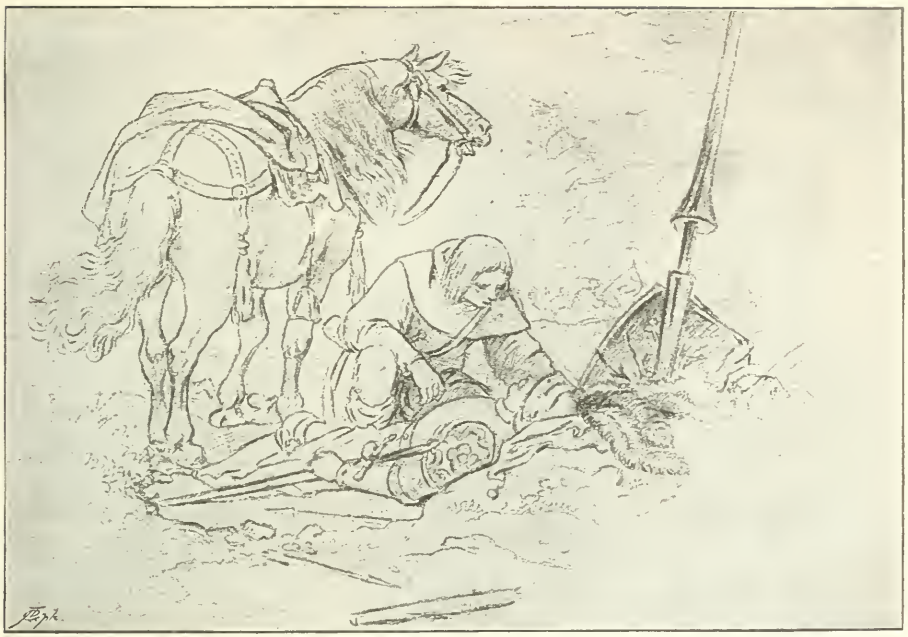


Abb. 922. Ludwig Richter: Vorzeichnung auf Papier zu einer Illustration für Musäus' Volksmärchen.
(Sammlung des Prof. Schneider zu Kassel.)

Seinen ersten Kunstunterricht empfing Moritz von Schwind zu Wien, wo er zuvor als Studierender der Philosophie die Universität besucht hatte, von Ludwig Schnorr von Carolsfeld. 1828 kam er nach München, wo ihm durch Cornelius nach kurzer Zeit des Unterrichts bald eigne Aufträge verschafft wurden. Nachdem er eine Anzahl Fresken nach Tiecks Dichtungen in einem (gegenwärtig unzugänglichen) Zimmer der Residenz gemalt und teils hier teils in Venedig Entwürfe für die Ausschmückung von Hohenschwangau angefertigt hatte, welche die sagenhafte Geschichte der Eltern Karls d. Gr., die Dietrichssage, die Geschichte von der Werbung des Longobardenkönigs Authari um die bayrische Theudelinde und das Ritterleben des Mittelalters — also lauter hochromantische Stoffe — behandelten, wurde 1839 der Großherzog von Baden durch ein Gemälde voll köstlicher Laune, welches „Ritter Kurts Brautfahrt" nach dem Goetheschen Gedicht darstellte (Abb. 911), auf die reiche Begabung des Künstlers aufmerksam und zog denselben nach Karlsruhe. Hier schmückte Schwind in den Jahren 1840 und 1841 das Treppenhaus der von Hübsch erbauten Kunsthalle mit Fresken aus, in denen er für das Hauptbild die Einweihung des Freiburger Münsters zum Gegenstand nahm. 1844 ging er von Karlsruhe nach Frankfurt am Main, wo er das Ölbild „Der Sängerkrieg auf der Wartburg" malte (im Städelschen Institut). 1847 kehrte er nach München zurück, um dort als Professor zu wirken. Aber während der Jahre 1853 bis 1856 war er wieder abwesend. Der Großherzog von Weimar hatte ihn berufen, damit er die wiederhergestellte Wartburg mit Fresken schmücke. Da malte Schwind nochmals den Sängerkrieg auf der Wartburg, in eben dem Saale, in den die Sage das Ereignis verlegte; dann sieben auf das Schloß bezügliche Darstellungen aus der Geschichte der Landgrafen von Thüringen und ferner die vor allen köstlichen Bilder aus dem Leben der heiligen Elisabeth, welche, unberührt von der sonst in jener Zeit leicht vorkommenden krankhaften Steigerung des Frömmigkeitsgefühls, die schöne

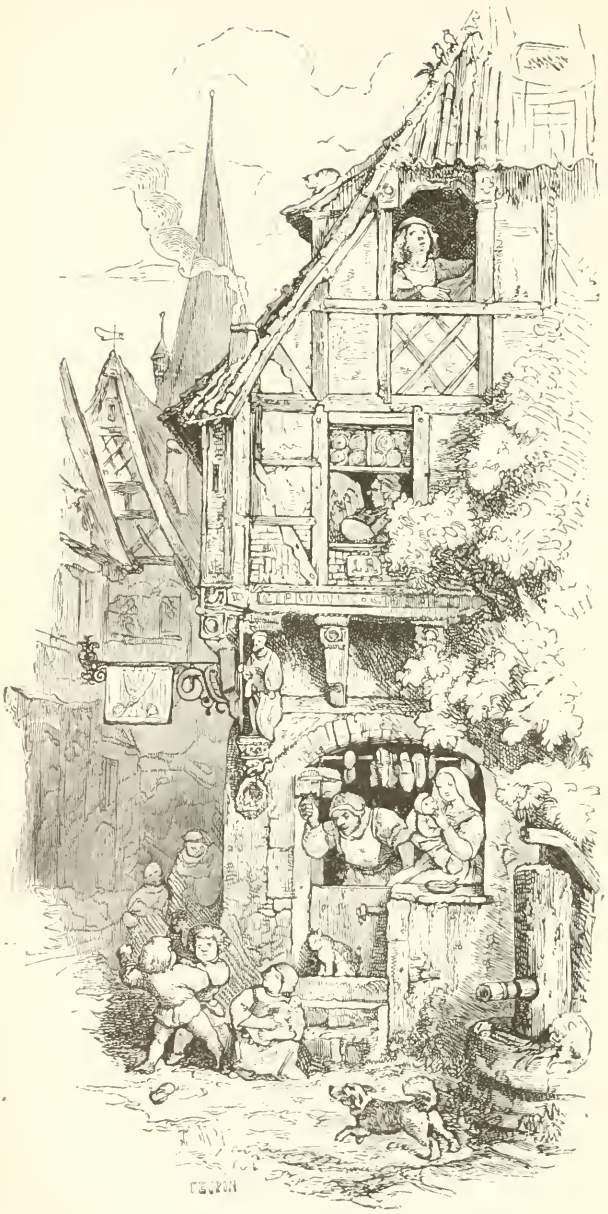


Abb. 923. Aus Ludwig Richters Holzschnittbildern zu Musäus' Volksmärchen.

Verlag von Händcke & Lehmkuhl in Hamburg.

Legende in einer wunderbar poetischen, schlichten Weise erzählen (Abb. 912). 1858 erschien auf der Münchener Ausstellung das Werk, das seinen Namen am weitesten bekannt gemacht hat, eine Folge von Aquarellen, welche das Märchen „von den sieben Raben" behandelt, eine Schöpfung voll duftiger Frische, gemütvoller Poesie und echter Schönheit (im Museum zu Weimar) (Abb. 913). Ein ähnliches Werk, „Aschenbrödel", war schon vorhergegangen. Schwind wußte in solchen Darstellungen bei aller hochkünstlerischen Vollendung eine echt volkstümliche Weise anzuschlagen. Vorzüglich gelang ihm dies auch in seinen Holzschnittzeichnungen, von denen viele in den „Münchener Bilderbogen" erschienen (Abb. 914 u. 915); es befinden sich Prachtblätter darunter, der Bilderbogen „Von der Gerechtigkeit Gottes" zum Beispiel ist ein hohes Meisterwerk. Nach der Rückkehr von der Wartburg nach München ließ Schwind noch eine ganze Reihe von Monumentalarbeiten entstehen. Zunächst zeichnete er die Kartons zu 34 Glasfenstern für die Kathedrale von Glasgow, 1861 vollendete er ein Altarbild für die Frauenkirche zu München, dann malte er die Pfarrkirche zu Reichenhall aus, 1864 begann er eine Reihe von Entwürfen aus der „Zauberflöte" für das neue Wiener Opernhaus. Von Schwinds Staffeleibildern sind die meisten und schönsten in der Schackschen Galerie vereinigt. Im Jahre 1870 brachte der greise Meister, wenige Monate vor seinem Tode, wieder eine Folge von Aquarellen zur Ausstellung, die zu dem Märchen von den sieben

Raben ein völlig ebenbürtiges Seitenstück bildete, „Die schöne Melusine“ (in der Belvedere-Galerie zu Wien). Als Führich diese Schöpfung erblickte, rief er aus: „Das ist ein Künstler! Das macht ihm keiner nach.“ Und Ludwig Richter nannte dieselbe ein „tief ergreifendes, mit Mozartischer Schönheit erfülltes Werk“ und erkannte darin „das wehmütige Ausklingen einer großen, herrlichen Kunstepoche“.

Abb. 924. Aus Ludwig Richters Holzschnittbildern zu den Studentenliedern.
Verlag von Georg Wigand in Leipzig.

Während Moritz von Schwind in romantischen Stoffen die Einkleidung suchte für künstlerische Offenbarungen der Tiefe und des Reichtums des deutschen Gemüts in Ernst und Scherz, fand der Dresdener Ludwig Richter hierfür ein Mittel in Darstellungen aus der Alltagswelt — die er aber nicht mit Alltagsaugen ansah. Auf dem engen Gebiete kleiner Holzschnittzeichnungen hat dieser Meister sich als einen der größten deutschen Künstler unsers Jahrhunderts, als einen der gemütvollsten Künstler aller Zeiten bewiesen. In seiner Seele spiegelte sich die Welt in dem verklärenden Zauberlichte der innigsten und reinsten Poesie. Die feinsten Regungen des Menschenherzens erschlossen sich seiner künstlerischen Anschauung. Seine Schöpfungen, die darum das Gewöhnliche auf eine ideale Höhe erheben, haben in einer Verbreitung Eingang in das deutsche Haus, bei hoch und bei niedrig, gefunden, wie sie seit Dürers Zeiten nicht wieder dagewesen war. Mit vollstem Recht sagt daher ein hervorragender Kunstfreund von ihm, „daß er ein geistiger Wohlthäter unsers Volkes geworden ist“. — Adrian Ludwig Richter (geb. am 28. September 1803, gest. am 19. Juni 1884 zu Dresden) empfing seine ersten künstlerischen Anregungen nicht, wie die bisher erwähnten Münchener und Düsseldorfer Meister, in einer Umgebung, wo die neue deutsche Kunst schon zum Leben erwacht war. Als Richter die Dresdener Akademie besuchte, stand hier das Zopfwesen noch in unbestrittener Herrschaft; was ein Einzelner, wie Friedrich, auf eignem Wege anstrebte, wurde nur belächelt; wenn einmal ein angehender Künstler von auswärts kam, der Studien vorzeigte, in denen er die Natur streng und treu, wie sie sich dem Auge darbot, wiederzugeben versucht hatte, so warnten die Professoren vor solchem „altdeutschen Unsinn“, und als im Jahre 1822 eine Landschaft von einem der Neuerer ausgestellt war, da erfüllte es einen Landschaftsmaler von der alten Schule, der seit Dietrichs Zeit an der Akademie wirkte, geradezu mit Entsetzen, daß an Stelle des durch Regeln festgestellten „Baumschlags“ eine botanisch

Abb. 925. Aus Ludwig Richters Holzschnittbildern zu den Studentenliedern.
Verlag von Georg Wigand in Leipzig.

genaue Kennzeichnung der verschiedenen Baumarten darauf zu sehen war. Aber wie so oft Neuerungen sozusagen in der Luft liegen und sich auch ohne Mitteilung an verschiedenen Orten zugleich regen, so trug auch Richter schon unbewußt einen Keim von dem Geiste der neuen Kunst in sich; als er in früher Jugend landschaftliche Zeichnungen eines jungen Forstmanns sah, die dieser, der nicht gelernt hatte durch eine akademische Brille zu sehen, zu seinem Vergnügen ganz unbefangen nach der Natur anfertigte, da erschienen ihm diese Zeichnungen in ihrer naiven Wahrheit viel bewundernswerter, als alles was damals als regelrecht kunstgemäß galt. Erst im Alter von zwanzig Jahren, als er zu mehrjährigem Studienaufenthalt nach Rom kam, gelangte Richter zu voller Kenntnis von den Bestrebungen der neuen deutschen Kunst, denen er sich nun mit vollem Herzen anschloß. Wenn man eine recht anschauliche und lebenswarme Vorstellung empfangen will von jener wundersamen künstlerischen Bewegung, von der reinen jugendlichen Freude der damals in Rom versammelten jungen deutschen Künstler über das Anbrechen eines neuen Kunstfrühlings, zu dessen Blühen nach Maßgabe seiner Kräfte beizutragen ein jeder sich glücklich schätzte, und von dem heiligen künstlerischen, vaterländischen und religiösen Ernst, mit dem dieselben ihre Aufgabe erfaßten, so muß man Ludwig Richters jüngst veröffentlichte unschätzbare Selbstbiographie lesen. — Ludwig Richter hatte die Landschaftsmalerei zu seinem Beruf erwählt. Was er an Ölbildern geschaffen hat, interessiert den heutigen Beschauer, ungeachtet des poetischen Gehalts der Gemälde, mehr um der Persönlichkeit des Urhebers als um des künstlerischen Wertes willen. Den ersten Schritt auf dem Wege seines unsterblichen Ruhms

that Richter im Jahre 1837, indem er anfing, Holzschnitt-Illustrationen zu zeichnen. Seine erste Arbeit auf diesem Gebiet, auf das den Meister geführt zu haben ein Verdienst des Leipziger Buchhändlers Wigand ist, waren die Bilder zu Goldsmiths „Landprediger von Wakefield"; diese Zeichnungen wurden, da damals die Holzschneidekunst in Deutschland noch im Argen lag, von englischen Xylographen geschnitten, welche Wigand zur Begründung einer Holzschneiderschule hatte nach Leipzig kommen lassen; der Künstler war einigermaßen enttäuscht, als er seine Schöpfungen im Druck sah: das, worauf es ihm ankam, dafür hatten die Engländer kein Verständnis gehabt, seinen feinen, ausdrucksvollen Strich hatten sie gefühllos in eine ihnen geläufige Manier übersetzt, auf den sinnigen Ausdruck der Köpfe, mit dem der Zeichner sich die größte Mühe gegeben, hatten sie gar wenig Rücksicht genommen (Abb. 920 a, b). In der Folge aber kamen seine Schöpfungen in die Hände deutscher Holzschneider, die denselben mit liebevoller Treue gerecht wurden. Wigands Versuch, mit Hülfe jener Engländer, welche das Handwerksverfahren lehrten, eine einheimische Holzschneiderschule zu gründen, war vom schönsten Erfolge gekrönt. An Richters reizvollen Zeichnungen, deren schlichte, klare, liebenswürdige Weise unmittelbar an Holbeins Bibelillustrationen erinnert, hat der deutsche Holzschnitt sich zuerst wieder zu künstlerischer Höhe emporgearbeitet. Richter blieb von nun an dieser Thätigkeit treu, bis ihn im Greisenalter zunehmende Schwäche der Augen zwang, derselben zu entsagen. In vielen Hunderten köstlicher Zeichnungen, von den Illustrationen zu den Ende der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre im Wigandschen Verlage erschienenen „Deutschen Volksbüchern" an bis zu seinen späteren selbständigen Bilderbüchern „Vater unser", „Beschauliches und Erbauliches", „Fürs Haus", „Neuer Strauß fürs Haus" u. s. w., hat er den Schatz seines Herzens erschlossen und einen solchen Reichtum von Poesie, von Wahrheit und Schönheit offenbart, daß wohl niemand die Blätter ohne nachhaltige Freude betrachten kann (Abb. 921—928).

Abb. 926. Holzschnittbild von Ludwig Richter aus Bechsteins Märchenbuch.

Verlag von Georg Wigand in Leipzig.

Der Beruf, zu dem Ludwig Richter ursprünglich bestimmt war, war die Kunst seines Vaters, eines Kupferstechers. Schon als Knabe wurde er damit beschäftigt, kleinere,

Abb. 927. Holzschnittbild von Ludwig Richter. Aus Bechsteins Märchenbuch.
Verlag von Georg Wigand in Leipzig.

künstlerisch sehr anspruchslose Arbeiten — meist Verbildlichungen von jüngsten Zeitereignissen — die alljährlich zur Jahrmarktszeit bestellt wurden, zu radieren. Eine bedeutendere Arbeit wurde ihm zu teil, als er gemeinschaftlich mit seinem Vater im Auftrage des Buchhändlers Arnold malerische Ansichten von Dresden und seiner Umgebung ausführte. Der Buchhändler Arnold, der mit des jungen Künstlers Arbeiten wohl zufrieden war, war es, der ihm 1823 die Mittel zur römischen Studienreise gab. Ein Stück Welt hatte Ludwig Richter schon vorher gesehen, da er 1820 mit dem russischen Fürsten Narischkin eine Reise durch Frankreich machte, um für denselben unterwegs Veduten zu zeichnen; so viele neue Eindrücke er hier auch mit begierigem Auge aufnahm, im ganzen war seine Stellung eine derartige, daß die Reise mehr bittere als erfreuliche Erinnerungen zurückließ. In Italien verweilte Richter in regstem Streben bis 1826. Zwei Jahre später nahm er eine Stelle als Lehrer an der Zeichenschule zu Meißen an. Bis 1835 lebte er hier in sehr beengten Verhältnissen, die nur das Glück der Häuslichkeit — er hatte sich 1827 vermählt — ihm erträglicher machte. 1836 wurde er als Lehrer der Landschaftsmalerei an der Dresdener Akademie angestellt; hier führte er die Neuerung ein, die Schüler im Sommer nach der Natur statt nach Vorlagen zeichnen zu lassen. Seine Beziehungen zu dem Buchhändler Wigand, durch den die größte Mehrzahl aller Richterschen Zeichnungen veröffentlicht worden ist, wurden dadurch gegründet, daß er für dessen in England ausgeführtes Stahlstichwerk „Das malerisch-romantische Deutschland", die Abteilungen Harz, Franken und Riesengebirge zeichnete. Unmittelbar darauf begann mit dem „Landprediger von Wakefield" die Holzzeichnung und die Figurendarstellung. Die „Volksbücher" die nun folgten, und für die zunächst die Schnitte auch noch teilweise (z. B. zu „Rübezahl") von

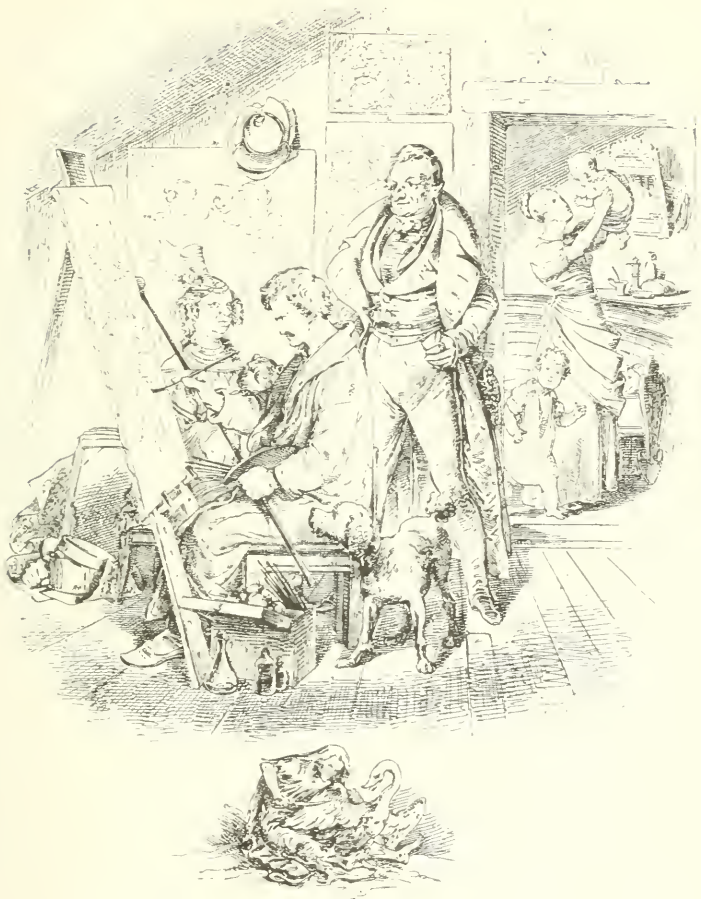
Engländern ausgeführt wurden, während zugleich später berühmt gewordene deutsche Holzschneider, wie Joh. Gottfried Flegel, hier die Erstlingsproben ihrer Geschicklichkeit und ihres künstlerischen Verständnisses ablegten, waren mehr nach Richters Herzen, als jene englische Erzählung. Da gab es die Wunderwelt alter Dichtungen und romantischer Sagen, die Tierfabel und Stoffe schlicht alltäglichen Inhalts zu behandeln, das Sinnigste und das Lustigste zu schildern. Richters reiche poetische Begabung spricht sich in diesen Zeichnungen, obgleich er anfänglich nicht ohne Befangenheit das figürliche Gebiet betrat, schon ganz in ihrer Eigenart und Ursprünglichkeit aus; besonders in drolligen und idyllischen Darstellungen hat er sich hier als Meister bewiesen (Abb. 921). Sein Verdienst als Zeichner für den Holzschnitt, ganz abgesehen von dem künstlerischen Gehalt seiner Erfindungen, wird einem recht nachdrücklich zum Bewußtsein gebracht, wenn man beim Durchsehen des ziemlich selten gewordenen Werks auf ein Heft stößt, das von andrer Hand illustriert ist. Gleichzeitig entstanden größere Zeichnungen zu Dullers „Geschichte der Deutschen" (1841). Höchst dankbare Stoffe bot dem Meister die 1842 veranstaltete illustrierte Ausgabe von Musäus' „Volksmärchen"; in seiner Bescheidenheit empfand Richter ein Gefühl der Bangigkeit, als er vernahm, daß zwei gefeierte Düsseldorfer Figurenmaler, der durch lebenswahre Schilderungen aus dem holländischen und friesischen Fischerleben berühmte Rudolf Jordan und der humorvolle Adolf Schrödter an demselben Werke arbeiteten; aber er hat sie beide übertroffen (Abb. 922 u. 923). Dann kam eine Aufgabe, die ihm, wie er selbst sagt, „ein lustiges Schaffen" gewährte, bei dem die Zeichnungen ihm „aus der Hand flogen"; es waren „Deutsche Studentenlieder, Jägerlieder, und Volkslieder". Mit einer Meisterschaft, die auch nicht annähernd ihresgleichen gefunden hat, wußte er in beschränkten Bildräumen, aber mit unbeschränkter Erfindungsgabe, der Weise des deutschen Liedes zu folgen und das Feierliche wie das Schalkhafte, das Schwermütige und Sinnige wie das Fröhliche, Mutwillige und Übermütige in echt volkstümliche und hochkünstlerische Formen zu bringen (Abb. 924 u. 925). Weiter lieferte er Beiträge zu Nieritz' Volkskalender, zur „Spinnstube", zu Jeremias Gotthelfs Schriften und zu ähnlichen Werken, und illustrierte Bechsteins „Märchenbuch" (Abb. 926 u. 927), Hebels „Alemannische Gedichte" (1851), Klaus Groths „Quickborn" (1857) u. a. Die Reihe der selbständigen Bilderwerke eröffnete er mit einem „Goethe-Album", das er 1853 herausgab. Später reihten sich jene Veröffentlichungen aneinander, in denen er mit freiem dichterischem Schaffen Bilder aus dem Alltagsleben, mit frommem, liebevollem Herzen und gottbegnadetem Künstlerblick erfaßt, zur Anschauung brachte, jene liebenswürdigen Bilderwerke — in Wahrheit kostbare Gaben „fürs Haus" — die sich in jedermanns Hand befinden — oder doch befinden sollten.

Abb. 928. Aus Ludwig Richters: Fürs Haus.
Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

„Keim."

Abb. 929. Aus „Künstlers Erdenwallen", Adolf Menzels Erstlingswerk (1833).

In den nämlichen Jahren 1839 bis 1842, in denen die Volksbücher mit Richters Zeichnungen erschienen, entstand ein Illustrationswerk ganz andrer Art, unter der Hand eines jüngeren Künstlers, das einen Markstein bildet in der Geschichte der deutschen Kunst. Das war Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen" mit 400 Illustrationen von Adolf Menzel. Als verehrter Altmeister waltet Adolf Friedrich Erdmann Menzel (geb. zu Breslau am 8. Dezember 1815) ruhmreich im Kunstleben der Gegenwart. Sein Auftreten in jener Zeit aber ist ein hochbedeutsames geschichtliches Ereignis. Was viele versuchten, was aber keinem gelungen war, Ereignisse der Vorzeit mit voller natürlicher Wahrheit, mit einer Glaubhaftigkeit, als ob die Begebenheiten sich unmittelbar vor den



„Wirklichkeit."

Abb. 930. Aus „Künstlers Erdenwallen", Adolf Menzels Erstlingswerk (1833).

Augen des Beschauers abspielten, vorzuführen, das war in den Zeichnungen zur Geschichte Friedrichs des Großen in ungeahnter Vollkommenheit vollbracht. Dabei begnügten sich dieselben nicht mit Umrissen und leichten Schattenangaben, sondern sie steigerten die Lebendigkeit der Wirkung durch die kräftigste malerische Behandlung, die den Unterschieden der Farbentöne gerecht wurde und auch darin der Natur nachging, daß sie dasjenige, was sich dem Auge mit Deutlichkeit darbietet, scharf und klar, das unbestimmt und verschwommen Erscheinende aber mit dem Reiz des Ineinanderfließens wiedergab. Man kann wohl sagen, so malerisch wie Menzel zeichnete, war bis dahin in unserm Jahrhundert noch kein Bild gemalt worden. Glücklicherweise kamen die Zeichnungen, bei denen aus jedem Striche Geist und Leben sprüht, zur Schnittausführung in die ge-

Abb. 931. Holzschnittbild von A. Menzel zu den Werken Friedrichs des Großen.
(Nachgedruckt mit Allerhöchster Genehmigung Seiner Majestät des Kaisers und Königs.)

schicktesten Hände; die Berliner Holzschneider Friedr. Ludwig Unzelmann (geb. 1797, gest. 1854), ein Schüler des Gubitz, und das Brüderpaar Joh. Phil. Albert Vogel (geb. 1814, gest. 1886) und Karl Friedr. Otto Vogel (geb. 1816, gest. 1851), Zöglinge ihres Vaters Joh. Daniel Vogel, haben hier das denkbar Vollkommenste in ihrem Gewerbe geleistet. — Menzel war weder Klassiker noch Romantiker, er zog seinen Stil ohne jede Vermittlung aus der Natur; er hatte überhaupt keinen Kunstunterricht genossen, außer daß er im Jahre 1833 zu Berlin, wohin er 1830 mit seinen Eltern übergesiedelt war, auf ganz kurze Zeit die Gipsklasse der Akademie besuchte. Weiteres für seine Ausbildung zu thun, war ihm nicht möglich, da der Tod seines Vaters (1832) ihn zwang für den Broterwerb zu arbeiten; er war ganz auf seine eigne Kraft angewiesen, die ihn denn auch durch alle Schwierigkeiten hindurch zu den höchsten Erfolgen und zur höchsten Anerkennung leitete. Das Erstlingswerk seines künstlerischen

Abb. 932. Friedrich der Große.

Aus Menzels Holzschnittwerk: Aus König Friedrichs Zeit. Verlag von R. Wagner in Berlin.

Schaffens entstand 1833 im Auftrage des Kunsthändlers Sachse, ein Heft lithographisch vervielfältigter Federzeichnungen „Künstlers Erdenwallen“ (Abb. 929, 930), in dem der Siebzehnjährige sich schon als einen großen Meister der Charakteristik erwies, und das von dem strengen Altmeister Gottfried Schadow

Abb. 933. Konzert Friedrichs des Großen. Gemälde von A. Menzel in der Nationalgalerie zu Berlin.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Abb. 934. Capri. Zeichnung von Fr. Preller.
Nach Photographie, Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

öffentlich gelobt wurde. In den Jahren 1834 bis 1836 folgten zwölf lithographierte Blätter „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte". An die Zeichnungen aus der Geschichte Friedrichs des Großen, mit denen er seinen rechten Weg gefunden hatte, reihten sich (1843 bis 1849) 200 unschätzbare Holzschnittzeichnungen zu den Werken Friedrichs des Großen (Abb. 931), und darauf ein großes Holzschnittwerk „Aus König Friedrichs Zeit" (Abb. 932). Als Früchte des eingehenden Studiums der Friedrichszeit erschienen die beiden Veröffentlichungen „Die Soldaten Friedrichs des Großen" (1849) und das große Prachtwerk „Uniformstudien der Armee Friedrichs des Großen" (1851 bis 1857). In der Zeit zwischen der Vollendung der „Denkwürdigkeiten" und dem Beginn der Illustration des Kuglerschen Buchs machte Menzel, fast ohne jede Anweisung, seine ersten Studien in der Ölmalerei; es entstanden damals die Genrebilder „Rechtskonsultation" und „Gerichtstag", Vorläufer seiner späteren aus schärfster Beobachtung der Wirklichkeit auch in ihren flüchtigsten Erscheinungen hervorgegangenen, teils in Ölmalerei, teils in Wasserfarben ausgeführten großartigen Bilder aus dem Leben. Nachdem er durch die Illustration der Geschichte und der Werke Friedrichs II. sich in das Zeitalter des großen Königs vollständig hineingelebt hatte, begann er eine Reihe von Ölgemälden aus der Geschichte desselben. Die beiden in der Berliner Nationalgalerie befindlichen Bilder „König Friedrichs Tafelrunde" (1850) und „Flötenkonzert in Sanssouci" (1852) waren die ersten dieser Schöpfungen, durch welche

Abb. 935. Goethe im Tode.
Bleistiftzeichnung von Friedrich Preller.

Menzel der modernen realistischen Geschichtsmalerei die unerreichbar geistvollsten Vorbilder gegeben hat (Abb. 933).

Während in Menzels Werken die mit strengster Ehrfurcht vor den thatsächlichen Erscheinungen aus der Wirklichkeit schöpfende Kunstrichtung zur Reife kam, wurde anderwärts der Beweis geliefert, daß auch jene entgegengesetzten Bestrebungen, welche, auf der Kunst des klassischen Altertums fußend, eine ideale Welt der Schönheit zu schaffen suchten, wohl im stande waren, Werke hervorzubringen, die volles Leben atmeten und eine der Gegenwart unmittelbar verständliche Sprache redeten. Denn nicht überall hatte der Klassizismus der Romantik das Feld geräumt, ohne den Versuch zu mache

den Anschauungen der Zeit entgegenzukommen. Der ungestüme und unruhige Wiener Karl Rahl (geb. 1812, gest. 1865), den seine Jugendgenossen den „wilden Tizian" nannten, ging darauf aus, in der Geschichtsmalerei klassische Formenstrenge und Größe mit reicher, kräftiger Farbenpracht zu vermählen. Dessen Werke, die in Bezug auf Auffassung und Formengebung denjenigen Genellis nahe verwandt erscheinen, stehen freilich der Empfindungsweise der Gegenwart schon sehr fern, obgleich die Wiener Malerschule seinem Beispiel und seiner Lehre vieles verdankt. Aber dem Weimarer Landschaftsmaler Friedrich Preller gelang es, für jene künstlerische Anschauung, die im Gegensatz zur Romantik mit ihren gemütvollen Stimmungen und ihrer liebevollen Durchbildung der Einzelheiten, auf ruhige Erhabenheit des Eindrucks hinarbeitete und das Kleinliche und Unwesentliche dem Großen stilvoll unterordnete und unter allen Umständen die Schönheit der Form als etwas unbedingt Notwendiges im Auge behielt, eine Ausdrucksweise zu finden, die dem gesteigerten Naturgefühl der jüngeren Zeit gerecht wurde. Friedrich Preller (geb. 1804 zu Eisenach, gest. 1878 zu Weimar), der Antlitz und Gestalt des Menschen mit gleicher Gewandtheit und Sicherheit zu zeichnen wußte wie die landschaftliche Natur, hat in seinen im besten Sinne klassischen Odysseelandschaften, die er mehrmals bearbeitete, großartige Meisterwerke geschaffen,

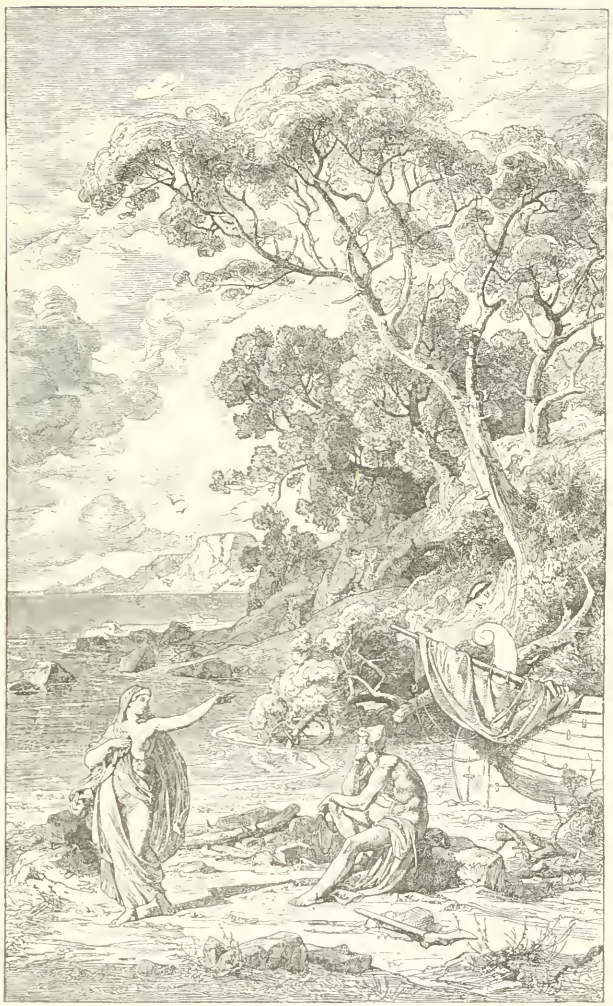


Abb. 936. Odysseus und Kalypso.

Aus Prellers Odysseelandschaften. Nach der im Verlage von Alphons Dürr in Leipzig erschienenen Holzschnittwiedergabe.

Abb. 937. Odysseus in der Unterwelt.

Aus Prellers Odysseelandschaften. Nach der im Verlage von Alphons Dürr in Leipzig erschienenen Holzschnittvervielfältigung.

die auch dem heutigen Beschauer einen reinen Schönheitsgenuß bereiten.

Friedrich Preller hat an vielen Orten studiert. Sein Beruf zur Kunst wurde ihm klar, als er in Weimar, wohin seine Eltern bald nach seiner Geburt übergesiedelt waren, die von Goethes Freund J. H. Meyer geleitete Zeichenschule besuchte. Er gab den anfänglich gehegten Gedanken das Forstfach zu ergreifen auf und wendete sich der Malerei zu. Goethe schenkte ihm die lebhafteste Aufmerksamkeit und verschaffte ihm durch einige Bestellungen von Kopien die Möglichkeit, in den Jahren 1820 bis 1823 die Akademie zu Dresden zu besuchen. Auf die Empfehlungen Goethes hin nahm sich nun Großherzog Karl August des vielversprechenden Kunstjüngers an und brachte denselben unter persönlicher, väterlicher Fürsorge nach Antwerpen, wo damals van Brée der Akademie vorstand, ein als Lehrer sehr geschätzter Maler, dessen Werke den Übergang vom Davidschen Klassizismus zu der gesunden modernen belgischen Malerei bezeichnen. Nachdem Preller zwei Jahre lang die Antwerpener Akademie besucht hatte, studierte er zwei weitere Jahre in Mailand und ging dann nach Rom. Hier fand er in Joseph Anton Koch, dem ehrwürdigen Meister aus der Sturm- und Drangperiode, der das Gute in den Werken der Neueren, mit denen er auch freundschaftlich verkehrte, willig anerkannte, deren Gefühlsweichheit aber durchaus mißbilligte, den Wegweiser für die Richtung, in der das Ziel seiner Neigung und Begabung lag. Prellers italienische Studienblätter zeigen, mit welchem Sinn für Größe und Schönheit er die Natur anschaute (Abb. 934). 1831 kehrte er nach Weimar zurück, und wurde alsbald als Lehrer an der dortigen Zeichenschule angestellt.

Abb. 938. Penelopes Traum.

Sockelbild von Fr. Preller zu den Odysseelandschaften. Nach der im Verlage von Alphons Dürr in Leipzig erschienenen Holzschnittvervielfältigung.

Kurze Zeit genoß er noch den Verkehr mit seinem alten Gönner Goethe, von dessen auf dem Todesbette ruhenden Haupt er der Nachwelt eine geistvolle Abbildung überliefert hat (Abb. 935). In den Jahren 1835 bis 1837 malte er das sogenannte Wielandzimmer im großherzoglichen Schloß mit Kompositionen aus „Oberon" aus und gab damit eine glänzende Probe von seiner Begabung für großartige und stilvolle Darstellung der Landschaft mit Figuren. Weiter malte er dann noch sechs historische thüringische Landschaften für das Schloß. Zugleich aber beschäftigte ihn damals schon sein Lieblingsgedanke, die Irrfahrten des Odysseus in landschaftlichen Bildern zu behandeln; 1834 bis 1836 führte er sieben Kompositionen aus der Odyssee in Temperamalerei in der neu erbauten Villa des Kunstfreundes Dr. Härtel zu Leipzig aus; — es ist dies das jetzt sogenannte Römische Haus am Petersteinweg; in demselben hatte kurz zuvor Genelli seinen ersten, bald wieder aufgegebenen Versuch in der Malerei unternommen. — 1840 machte Preller eine Studienreise nach Norwegen, wo die großartige düstere Natur ihn mit neuen Anregungen erfüllte. Eine Anzahl norwegischer Bilder des Meisters befindet sich im Museum zu Weimar, wo zugleich ein Genrebild aus Antwerpen von 1824 seine frühere Weise veranschaulicht; eine Felseneinöde aus dem bayrischen Hochgebirge (von 1856) schließt sich dieser Reihe an. Preller interessierte sich lebhaft dafür, daß die Maler sich wieder mehr mit der Radierung beschäftigen sollten; er brachte bald nach seiner Ankunft in Weimar einen Radierverein zu stande und hat eine große Zahl schätzbarer Blätter in Kupfer geätzt. 1856 nahm der Meister den Odyssee-Gedanken wieder auf und schuf die sechzehn jetzt in der Berliner Nationalgalerie befindlichen Kartons, deren Erscheinen auf der Münchener Ausstellung des Jahres 1858 das allergrößte Aufsehen erregte; der Großherzog Karl Alexander beschloß jetzt die monumentale Ausführung dieser Schöpfung; ursprünglich wollte zu diesem Zweck ein besonderes Gebäude errichtet werden; dann aber wurde bestimmt, daß ein besonderer Raum in dem neu zu erbauenden Weimarer Museum für die Gemälde hergestellt werde, und der Architekt des Museums setzte sich zu diesem Behuf mit Preller über Gestalt und Einrichtung dieses Raums ins Einvernehmen. Von 1859 bis 1861 verweilte Preller in Italien, um sich an den Gestaden, welche die Sage zum Schauplatz der Hauptbegebenheiten der Odyssee macht, frische Anregungen für das Werk zu holen. Die Mehrzahl der großen Kartons, welche der Ausführung als Unterlage dienten, und welche sich jetzt im Museum zu Leipzig befinden, entstand in Rom. In den Jahren 1863 und 1864 führte der Meister die Gemälde in Wachsfarben aus; zu sechzehn Hauptbildern, welche die Irrfahrten des vielerduldenden Helden von seinem Abzug aus Troja an bis zum Wiedersehen des alten Vaters in der Heimat schildern, fügte er rot und schwarz, nach Art griechischer Vasenbilder, gemalte Sockeldarstellungen hinzu, welche die gleichzeitigen Begebenheiten in Ithaka veranschaulichen. Das Ganze ist eine wahrhaft vornehme

Abb. 939. Otto III. in der Gruft Karls des Großen, von Alfred Rethel.
Freskobild im Aachener Rathaussaale. Nach einer Photographie aus dem Verlage der Photographischen Gesellschaft zu Berlin.

Schöpfung; wenn auch im allgemeinen der Sinn der Gegenwart der stilisierten Landschaft wenig Neigung entgegenbringt, aus diesen von südlicher Schönheit und nordischer Kraft erfüllten Gebilden einer reichen und edlen Phantasie spricht echte Kunst mit ihrer überzeugenden Macht zum Beschauer (Abb. 936, 937, 938).

Eine der bedeutendsten Erscheinungen in der Kunstgeschichte unsers Jahrhunderts war die herrliche Vertretung, welche die monumentale Geschichtsmalerei durch einen jüngeren, leider allzufrüh der Kunst entrissenen Meister für kurze Zeit gefunden hat. Dieser Meister war Alfred Rethel (geb. 1816 zu Aachen, gest. 1859 zu Düsseldorf). Gleichweit entfernt von klassizistischer Kälte wie von romantischer Gefühlsschwärmerei, von Cornelianischer Härte wie von Overbeckischer Weichheit, schuf er sich einen eignen hohen und kraftvollen Stil; Wahrheit und Schönheit verschmolz bei ihm zu unlösbarer Einheit; alles Kleine und Kleinliche lag ihm fern, und doch war das Wesen seiner Kunst ein urgesunder, kernhafter Realismus; mit packender Anschaulichkeit und Glaubhaftigkeit verbildlichte er die Ereignisse der Geschichte, und dabei verlieh er ihnen zugleich eine Erhabenheit, die sie weit über das Gebiet des Gewöhnlichen und über den Schein des Zufälligen emporrückte; sein strenger Wahrheitssinn verlangte archäologische Treue, aber er geriet niemals in die Gefahr, daß das Fremdartige und Seltsame der Äußerlichkeiten das Auge des Beschauers mehr hätte in Anspruch nehmen können als die Bedeutung der Personen und des Vorgangs. Von Rethels ungewöhnlich früh entwickelter außerordentlicher Begabung legt eine im Städelschen Institut bewahrte Folge von Kompositionen zu Dante das erste Zeugnis ab, die in den Jahren 1827 bis 1832 entstanden sind, also teilweise seinem Knabenalter angehören. Begreiflicherweise ist die Formengebung dieser durch leichte Farben-

Abb. 940. Aus Rethels Hannibalszug.

angabe in Aquarell belebten Zeichnungen noch sehr kindlich; aber es lebt eine Großartigkeit der Auffassung in ihnen, es leuchtet eine Ursprünglichkeit der Schaffenskraft aus ihnen hervor, daß die in derselben Sammlung befindlichen Zeichnungen der „Nazarener", selbst die eines Schnorr, Schwind und Steinle, von solchen Werken eines Kindes ganz verdunkelt werden. Ein Ölbild, das Rethel im Alter von 15 Jahren malte, „Bonifacius", besitzt die Berliner Nationalgalerie. In Düsseldorf, wo er seit 1829 die Akademie besuchte, sagten ihm die in der Geschichtsmalerei herrschenden Bestrebungen nicht zu, und er wendete sich 1837 nach Frankfurt am Main, wo er durch Schwind und durch Veit, der als Lehrer weniger einseitig war wie als Maler, kräftige Förderung erfuhr. Hier malte er vier Kaiserfiguren im Römer, sowie mehrere Ölbilder, darunter ein Altargemälde, „Christi Auferstehung", für die Nikolaikirche; daneben schuf er, wie auch früher schon in Düsseldorf, zahlreiche prächtige, meist aus der deutschen Geschichte geschöpfte Kompositionen, die nur in Zeichnung zur Ausführung kamen. Das Hauptwerk seines Lebens entstand im Jahre 1841; zur Ausschmückung des Kaisersaales im Rathaus zu Aachen war ein Wettbewerb ausgeschrieben worden, und Rethel erhielt mit seinen Entwürfen aus der Geschichte Karls des Großen den Preis. Die Ausführung verzögerte sich um mehrere Jahre, da man sich in Aachen über Meinungsverschiedenheiten, die den Bau betrafen, nicht einigen konnte; erst 1846 konnte Rethel das Werk beginnen, auf das er sich durch eine Studienreise nach Italien (1844—1845) vorbereitete.

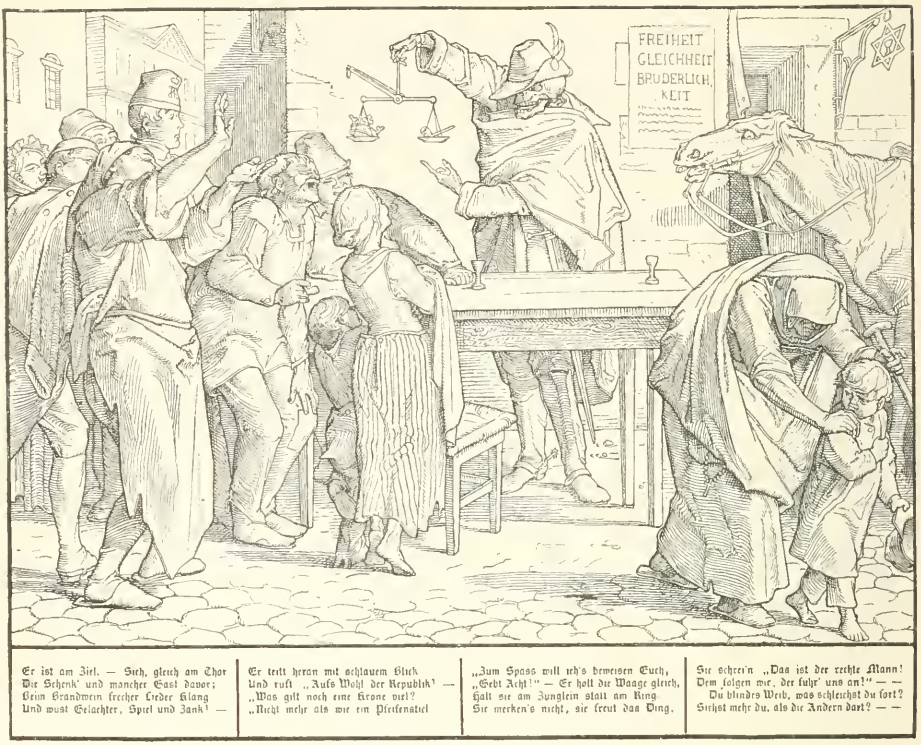


Abb. 941. Aus Rethels Totentanz.

Verlag von B. Elischer Nachfolger in Leipzig.

Nachdem er einen Teil seiner machtvollen Erfindungen in großen Kartons durchgearbeitet hatte, nahm er 1847 die Fresko-Ausführung in Angriff. Eigenhändig malte er das gewaltige Einleitungsbild über der Thür: „Otto III. in der Gruft Karls des Großen" (Abb. 939), dann den „Sturz der Irmensäule", „Karls Sieg über die Sarazenen bei Cordoba", „Karls Einzug in Pavia". Damals fand man, unter dem Banne des Eindrucks, den die auf Reichtum der Farbenwirkung ausgehende Düsseldorfer Schule ausübte, an Rethels malerischer Ausführung vieles auszusetzen; heute können wir nur finden, daß seine schlichte und ernste Farbengebung dem Charakter der Darstellungen durchaus entspricht. Zu dem nächsten Bilde, „Wittekinds Taufe", zeichnete Rethel noch den Karton (die fünf Kartons befinden sich in der Berliner Nationalgalerie); dasselbe zu malen war ihm nicht mehr vergönnt; die Ausführung dieses und der drei letzten Bilder, „Karls Kaiserkrönung", „Bau des Aachener Münsters", „Karl übergiebt die Krone seinem Sohn Ludwig", denen die ersten Entwürfe des Meisters zu Grunde gelegt wurden, blieb fremder Hand überlassen. Im Winter von 1852 auf 1853, während eines Aufenthalts in Rom, wurde der Meister, der seit 1849

seinen Wohnsitz nach Dresden verlegt hatte, von einem unheilbaren Gehirnleiden befallen; die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er in geistiger Umnachtung zu Düsseldorf. Bei der zeitigen Reife seines Talents ist trotz des frühen Aufhörens seiner Thätigkeit die Zahl der Schöpfungen Rethels nicht gering. Viele seiner Kompositionen sind nach seinem Tode durch die Photographie bekannt gemacht worden, darunter eine Folge von aquarellierten Zeichnungen, welche den Übergang Hannibals über die Alpen schildern, ein den Aachener Fresken ebenbürtiges Werk voll Gedankenreichtum und wuchtiger Größe (Abb. 940); die verworrene und unfertige Figur des Hannibal selbst auf einem dieser Bilder ist ein trauriges Erinnerungszeichen an die plötzlich über den Meister hereingebrochene Störung. Auch mehrere Radierungen und eine Anzahl großer Holzschnittzeichnungen hat Rethel ausgeführt. Die Hebung des volkstümlichsten Mittels zur Verbreitung der Kunst lag ihm sehr am Herzen; die Festigkeit und ausdrucksvolle Bestimmtheit seiner Formengebung kam ihm hierbei sehr zu statten; er zeichnete auf dem Holzstock mit einem klaren, derben, markigen Strich, der unmittelbar an die Weise der großen alten Meister erinnert. Die Holzschnittfolge „Auch ein Totentanz", eine Frucht der Eindrücke des Revolutionsjahres 1848 (Abb. 941), und Einzelblätter wie „Der Tod als Würger" und „Der Tod als Erlöser" (Abb. 942) reihen sich den trefflichsten Schöpfungen der Erfindungsgabe Rethels würdig an und sind Meisterwerke des modernen Formschnitts. — Für die Darstellung des Großartigen und Erhabenen in wahrhafter und fest und sicher charakterisierender Gestalt hat Deutschland seit Albrecht Dürer keine solche Kraft besessen wie Rethel.

Abb. 942. Der Tod als Erlöser. Holzschnittblatt von Alfred Rethel.

Verlag von Herm. Michels in Düsseldorf.

In rastloser Thätigkeit hat die deutsche Malerei nach den Anfängen eines regen Lebens, die in den dreißiger und vierziger Jahren überall hervorbrachen, in mannigfaltigen Richtungen ihre weiteren Wege gesucht und hat eine nie dagewesene Fruchtbarkeit entwickelt. Von der Malerei kann man wohl am ersten sagen, daß sie dazu gekommen ist, ihren eignen modernen Stil zu finden. Das Bestreben, zu der völlig wahrheitsgemäßen Wiedergabe der Formen der Natur eine entsprechende, ebenso wahrheitsgemäße Wiedergabe der Farben der Natur zu finden, darf man wohl als die Grundlage dieses Stils bezeichnen.

Häufig hört man unser Jahrhundert das Jahrhundert der Geschmacklosigkeit nennen. Dieses herbe Urteil ist doch wohl nicht ganz gerechtfertigt. Allerdings hat zu keiner andern Zeit die Geschmacklosigkeit — oder, genauer gesagt, der Mangel an Geschmacksbildung — einen so einschneidenden Einfluß auf die Erzeugung von Kunstware gehabt, und zu keiner andern Zeit hat es so viele künstlerisch ganz ungebildete Kunstbeflissene gegeben. Aber daneben kam und kommt doch auch ein guter, sogar sehr guter Geschmack zur Geltung. Ein Jahrhundert, das so echte, selbständige und schaffensstarke Künstlerpersönlichkeiten wie Ludwig Richter, Adolf Menzel und Alfred Rethel — von vielen andern Gleichzeitigen und Jüngeren abgesehen — hervorgebracht hat, ist seines Ehrenplatzes in der Kunstgeschichte gewiß. Zu den erfreulichsten Zeichen unsrer Zeit, freilich erst der allerjüngsten, gehört es, daß das Kunstgewerbe sich wieder zu heben beginnt; denn die Kunst im Handwerk — und damit im Hause — dient viel sicherer als Maßstab für das Kunstleben einer Zeit, als die sogenannte hohe Kunst. Eine gewichtige Anregung zur Förderung des allgemeinen Kunstsinns ist durch die Pflege der Kunstgeschichte gegeben worden; die in den vierziger Jahren erschienenen grundlegenden Werke von Franz Kugler „Handbuch der Kunstgeschichte“ und von Karl Schnaase „Geschichte der bildenden Künste“ haben weiten Kreisen das Gebiet geschichtlicher Kunstbetrachtung erschlossen und einen von der Befangenheit des Modegeschmacks unabhängigen Genuß der Kunstwerke erleichtert. Und dieser Gewinn ist ein unermeßlicher; denn es kann wohl vorkommen, daß die Formensprache der Vorzeit ein ungeübtes Auge ebenso fremdartig berührt, wie die Sprache des Nibelungenliedes oder Luthers ein nur an moderne Unterhaltungssprache gewöhntes Ohr. Die geschichtliche Betrachtung der deutschen Kunst aber ist in der That ein hoher Genuß, wohl geeignet, den deutschen Kunstfreund mit froher Zuversicht auch für die Zukunft zu erfüllen. Wir sehen stolze Blütezeiten an uns vorüberziehen, in denen die Kunst Deutschlands diejenige aller andern Völker in den Schatten stellte, und sehen keine Zeit, in der nicht, wenn es auch auf diesem oder jenem Kunstgebiete trübe zu werden begann, doch auf andern Gebieten Schöpfungen in Fülle entstanden wären, die von der Schönheitsfreude, welche bei ihrem Werden das Herz des schaffenden Künstlers erfüllte, einen Wiederschein in dem Herzen des genießenden Beschauers erwecken und somit die nächste und unmittelbarste Aufgabe jeder echten Kunst erfüllen.

Register.

A.

A, Verzierter Anfangsbuchstabe aus einer angelsächsischen Handschrift Abb. I 19.
— Zierbuchstabe aus dem Psalter Ludwigs des Deutschen in der königl. Bibliothek zu Berlin (9 Jahrh.) Abb. I 54.
— Zierbuchstabe aus einer Lebensbeschreibung Heinrichs II in der königl. Bibliothek zu Bamberg (11. Jahrh.) Abb. I 91.
— Zierbuchstabe aus einer spätromanischen Handschrift der königl. Bibliothek zu Aschaffenburg (13. Jahrh.) Abb. I 232.
— Zierbuchstabe aus einer Handschrift der 2. Hälfte des 13. Jahrh. Abb. I 281.
— Zierbuchstabe aus dem Inschriftenfries der Chorschrankenbemalung am Kölner Dom Abb. I 310.
— Zierbuchstabe von 1385 Abb. I 437.
— Zierbuchstabe von Albrecht Dürer Abb. I 513.
— Zierbuchstabe aus einem Druckwerk des 16. Jahrh. Abb. II 81.
— Zierbuchstabe nach Neudörffer-Flötner (16. Jahrh.) Abb. II 128.
Aachen I 34. 40. 41. 93.
— Domschatz zu I 87. 93.
— Münster zu I 40. 321.
— — , Barbarossa-Kronleuchter I 147. 148. Abb. I 148, Sarg mit den Gebeinen Karls des Großen I 149. 151.
Aachen, Münster zu, Evangelienkanzel I 90.
— Münster zu, Marienschrein I 253. Abb. I 254.
— Palastkapelle Karls des Großen I 28 f. 77. Abb. I 29. 30.
Aachen, Johann von II 202. 206.
Achatbecher aus dem Lüneburger Silberschatz I 430. Abb. I 432.
Achtermann, Wilhelm II 504.
— Pietà im Dom zu Münster i. W. Abb. II 504.
Adalbert II., Erzbischof von Magdeburg I 224.
Adam, Albrecht II 525. 550.
— Napoleon, im Begriff, das rechte Ufer der Dwina zu rekognoszieren II 526. Abb. II 515.
— Übergang über den Dnjepr bei Dorogoby II 526. Abb. II 516.
Agricola, Christian Ludwig II 229.
Ahrweiler, Stadtkirche zu I 322.
Alarich, Gotenkönig, Bildnis desselben I 6.
Albero, Baumeister I 198.
Aldegrever, Heinrich II 51 f.
— Anbetung der Hirten Abb. II 51.
— Heinrich, St. Markus Abb. II 51.
— Heinrich, Selbstbildnis Abb. II 50.
— Heinrich, Urteil des Salomo Abb. II 52.
— Heinrich, Zierleiste Abb. II 53.
Allerheiligen im Schwarzwald, Prämonstratenserkloster Abb.: Kreuzgang desselben I 324.
Altar von 1580 in St. Ulrich zu Augsburg II 177. Abb. II 177.
— aus dem Anfang des 18. Jahrh. in der Marienkirche zu Lübeck Abb. II 234.
Altaraufsatz aus der Mitte des 15. Jahrh. in der St. Nikolaipfarrkirche zu Kalkar I 420. Abb. I 422.
— von 1481 zu St. Wolfgang I 502. 503. Abb. I 504.
— von 1522 in der St. Nikolaipfarrkirche zu Kalkar II 55 f. Abb. II 58.
— von 1518 (Renaissance) in der St. Nikolaipfarrkirche zu Kalkar II 60 f. Abb. II 61.
Altartafel, goldene, aus dem Münster zu Basel I 90.
Altdorfer, Albrecht II 25.
Altenberg, Abteikirche zu I 322.
Amberger, Christof II 20.
Amman, Jost II 195 f.
— — , Greuelthaten der Türken Abb. II 199.
— Jost, Der Nachrichter Abb. II 202.
— Jost, Deutsches Patrizierpaar um 1570 Abb. II 200.
— Jost, Bildnis des Hans Sachs II 196. Abb. II 198.
— Jost, Sauhatz Abb. II 201.
— Jost, Soldatenabschied nach demselben von Theodor de Bry II 206.
Anbetung der h. drei Könige, Schnitzwerk an einem Altar vom Ende des 15. Jahrh. zu Lübeck Abb. I 506.
Andreä, Hieronymus II 18. 32.
Apostelfigur (S. Matthäus) aus dem Evangelienbuch Karls des Großen in der Schatz-

kammer zu Wien I 36. Abb. I 37.
Arnold, zweiter Baumeister am Kölner Dom I 312.
— von Kalkar (Arnt), Meister, I 508.
— von Kalkar (Arnt), Marias Vermählung (vom Altar zu den sieben Freuden Mariä in der St. Nikolaipfarrkirche zu Kalkar) Abb. I 510.
Arnold von Würzburg I 454.
Arnt von Kalkar (Arnold), I 508. II 59.
Arras, Matthias von, I 368.
Aschaffenburg, Matthias von = Grunewald, Matthias II 8 f.
— Königl. Schloßbibliothek zu I 232. 251.
Aschenurnen I 2.
Aspelt, Peter von, Grabstein desselben im Dom zu Mainz I 405. Abb. I 406.
Attemstetter, David II 107.
Aublinger, Berthold I 395.
Aufdrucker I 436.
Augsburg II 177. 190. 216.
— Dom zu I 78. 352.
— — , Bildwerke am Südportal I 353. Abb. I 353.
— Dom zu, eherne Thüre I 179.
— Rathaussaal II 152. Abb. II 153.

B.

B, Zierbuchstabe aus Kaiser Heinrichs II Meßbuch (11. Jahrh.) Abb. I 99.
— Zierbuchstabe, rheinischer, aus dem 13. Jahrhundert in einer Handschrift des Kölner Archivs Abb I 286.
Bad der Diana, das, Prunkschale von M. Dinglinger. Im Grünen Gewölbe zu Dresden II 258. Abb. II 255.
Baden-Baden I 502. II 199.
Bähr, Georg II 306.
Balduin, Erzbischof von Trier I 445.
Balduineum, Koblenzer I 445. Abb. aus demselben, der Erzbischof von Trier erschlägt einen Orsini I 446.
Baldung, Hans, genannt Grien oder Grün II 10 f.
— Hans, die Anbetung der drei Könige II 12. Abb. II 13.
Baldung, Hans, St. Elisabeth II 15. Abb. II 15.
— Hans, Himmelfahrt Christi II 14. Abb. II 14.
Bamberg I 36. 68. 91. 92.
— Königl. Bibliothek zu I 115.
— Dom zu I 88. 228. 235. 400. 419. Abb. I 229.
— Dom zu, Reste von Kaisermänteln I 174.
— Dom zu, Kopf eines Propheten am Nordportal Abb. I 235.
— Dom zu, Kopf des Standbildes Kaiser Heinrichs II. Abb. I 236. Kopf der Evastatue Abb. I 236.
— Dom zu, Prophetengruppe an der Chorschranke I 188. 189. Abb. I 188.
— Dom zu, Reliefgruppen an den Brüstungswänden des östlichen Chors I 188.
Barbarossapfalz zu Gelnhausen I 132 f.
Barockaltar in der Marienkirche zu Lübeck II 236. Abb. II 234.
Barockspiegel aus dem Fürstenbergschen Schlosse zu Herdringen Abb. II 260.
Bartholomäusdom zu Frankfurt am Main I 278.
Basel I 93. II 199.
— Münster zu, Altartafeln I 181. Abb. I 182.
— Münster zu I 228. 300.
Bauhütte, Kölner I 321.
Baumgartner, Ulrich II 104. 107.
Bause, J. F. II 349.
Beaumartin = Schongauer, Martin I 477.
Becker, Jakob II 547. 549.
— das Gewitter Abb. II 540.
Begas, Karl II 538.
Beham, Barthel II 27. 30.
— — , Bildnis des Pfalzgrafen Otto Heinrich II 30. Abb. II 28.
— Barthel, Bildnis Ferdinands I. Abb. II 29.
— Barthel, Landsknecht zu Pferde Abb. II 30.
— Hans Sebald II 27. 30.
— — — , Selbstbildnis in der Albertina zu Wien. II 33. Abb. II 34.
— Hans Sebald, der Apostel Andreas Abb. II 35.
Beham, Hans Sebald, Bauernweib zu Markte ziehend Abb. II 32.
— Hans Sebald, zwei Bauern aus dem Bauernkrieg Abb. II 33.
— Hans Sebald, bäuerliche Braut Abb. II 33.
— Hans Sebald, ländliches Gastmahl im Freien Abb. II 32.
— Hans Sebald, Planetengötter II 32. Abb. daraus Merkur II 31.
— Hans Sebald, die Wetterbauern Abb. II 33.
— Hans Sebald, Zierleiste II 32. Abb. II 1.
Bellus, Martinus = Schongauer, Martin I 477.
Belmartino = Schongauer, Martin I 477.
Bendel, Ignaz II 220.
Bendemann, Eduard II 537.
— Bildnis des Peter von Cornelius Abb. II 461.
— gefangene Juden in Babylon Abb. II 528.
— Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem II 538. Abb. II 529.
Benno, Baumeister I 128.
Bergkanne von 1477 im Rathaus zu Goslar I 430. Abb. I 430.
Berlin I 51. 54. 55. II 229.
— Klosterkirche der Franziskaner zu I 385.
— Marienkirche zu I 452.
— Nikolaikirche zu I 386.
— Opernhaus zu II 310. Abb. II 310.
— Das königl. Schloß zu, von der Südostseite gesehen II 253. Abb. II 241. Einzelheit von der Nordfront II 253 Abb. II 243. Der innere Hof II 253. Abb. II 244. Von einer Fensterleibung II 254. Abb. II 245.
— Zeughaus (jetzt Ruhmeshalle) zu II 247 f.
— Die St. Michaeliskirche zu, Außenansicht Abb. II 511. Innenansicht Abb. II 510.
— Das Alte Museum zu, von Schinkel II 400. Abb. II 402.

Bernauerin, Agnes, Grabstein derselben auf dem St. Petersfirchhof zu Straubing I 407. Abb. I 407.
Bernhard, Bischof von Hildesheim I 141.
— Abt von Clairvaux I 212.
Bernts, Heinrich, Holzschnitzer I 419. 421.
Bernward, Bischof von Hildesheim I 99. 153. 177.
— Buchdeckel von der Hand desselben im Domschatz zu Hildesheim I 101. Abb. I 102.
Bernwardsche Erzthüre am Dom zu Hildesheim I 104. Abb. I 105.
Bernward v. Hildesheim, Taufgefäß für Weihwasser in St. Petersburg I 101.
— v. Hildesheim, silbernes Kruzifix im Domschatz zu Hildesheim I 101.
Bernwardsleuchter in d. Maria-Magdalenenkirche z. Hildesheim I 103. Abb. I 103.
Berthold von Buchcck, Bischof von Straßburg I 302.
Biehler, L. II 251. 258.
Bink, Jakob II 50.
Bischofsstäbe im Domschatz zu Hildesheim I 429. Abb. I 430.
Block, Benjamin II 230. 231.
— Bildnis des Großen Kurfürsten Abb. II 231.
Böblinger, Matthäus I 355. 359.
Bockholt, Heinrich von, Bischof, Grabmal im Dom zu Lübeck I 408.
Boegel, Johannes II 62.
Boegert, Derick (Dietrich) I 508.
Bonn, Münster zu I 202.
Boos, Roman II 503.
Böttger, Joh. Friedr. II 283.
Brachadicz, Hans von I 363.
Brandenburg I 386.
— Katharinenkirche zu I 386.
Brandenburger Thor zu Berlin Abb. II 333. 355.
Braunschweig, Altstädter Rathaus zu I 335. Abb. I 336.
— Altstadtmarkt zu I 335. Abb. I 336.
— Alte Wage zu I 338. Abb. I 337.
— Dom zu I 195. 213. 217. 222. 333.
Braunschweig, Dom zu, nördliches Seitenschiff Abb. I 334.
— Dom zu, Grabfiguren Heinrich des Löwen und seiner Gemahlin Mathilde I 245. Abb. I 246.
— Dom zu, Wandmalereien a. dem 13. Jahrh. I 248
— Domplatz zu, der von Herzog Heinrich dem Löwen im Jahre 1166 errichtete eherne Löwe I 179. Abb. I 180.
— Gewandhaus zu II 137. 139. Abb. II 137.
— Von einem holzgezimmerten Haus zu II 132. Abb. II 133.
— Marktbrunnen zu I 335. Abb. I 336.
— Martinikirche zu I 335. Abb. I 336.
— Portal des ehemaligen Martinusgymnasiums II 142. Abb. II 142.
Brauweiler, Benediktiner Abtei bei Köln: Deckengemälde I 167. Abb. I 167.
Breitenau in Hessen, Kirche zu: Rundbogenfries von derselben Abb. I 68.
Bremen, Roland zu I 401. Abb. I 402.
— Stadtbibliothek zu, Evangelienbuch I 158.
— Stadtbibliothek zu, Evangelienbuch, Abb. daraus Schreibende Mönche I 159.
Breslau, h. Kreuzkirche I 381.
— Kirche St. Elisabeth zu I 381.
— Kirche St. Maria-Magdalena zu I 381.
— Rathaus zu I 381. Abb. I 382.
Briefdrucker I 436.
Briefmaler I 436.
Bronnbach an der Tauber, Cistercienser-Kloster, Kirche zu I 213.
Brosamer, Hans II 37. Siehe auch Meister HB.
— Hans, die Geburt Jesu und die Flucht nach Ägypten Abb. II 39.
— Hans, Petrus Briefe schreibend Abb. II 40.
Bruchsal, Inneres der Kirche zu Abb. II 305.
— Schloß zu II 269 270.
— — , Festsaal II 270. Abb. II 276.
Bruchsal, Schloß zu, Saal Abb. II 278
— Schloß zu, Teil des Deckengemäldes von Joh. Zick im Festsaal desf. Abb II 277.
— Schloß zu, Treppenhaus II 270. Abb. II 275.
Brüggemann, Hans II 54 f.
Brüggemanns Altar zu Schleswig, Ausgießung d. heiligen Geistes Abb. II 56.
— Altar zu Schleswig, Figur der Eva Abb. II 57.
— Altar zu Schleswig, die Kreuzigung Abb II 55.
Brun der Weiße (Brun Candidus), Maler I 31. 47. 48.
Brunn, Franz II 193. 194. 195.
— — , Profoß d. Landsknechte Abb. II 194.
— Franz, Hakenschütz Abb. II 195.
Brunsberg, Heinrich, I 386.
Brustharnisch, Vorderteil eines, aus dem 16. Jahrhundert. Abb. II 104.
Bruyn, Bartel II 7.
Bry, Theodor de II 202.
— — , Soldatenabschied (nach Jost Amman) Abb. II 206.
— Johann Israel de II 202.
— Johann Theodor de II 202. 221.
Buchdeckel aus dem 12. Jahrhundert im Domschatz zu Hildesheim I 145. Abb. I 146.
— Vorderteil e. Evangelienbuches von 1380 aus vergoldetem Silber im Domschatz zu Limburg I 424. Abb. I 425.
Bückeburg II 205. 230.
— Kirche zu II 210. Abb. II 211.
— Saalthür im fürstlichen Schloß II 216. Abb. II 213.
Bukarest I 17.
Bulle, Goldene, Handschrift in der Wiener Hofbibliothek I 378. Abb daraus I 379.
Burckmair, Hans II 15. 16.
— Hans, St. Christoph und St. Vitus II 16. Abb. II 17.
— Hans, Kaiser Heinrich II 17. Abb. II 18.
— Hans, Christuskopf Abb. II 20 21.
— Hans, Holzschnitt zum Weißkunig Abb. II 19.

Burckmair, Thomas II 15.
Büren, Johannes von, I 322.
Bürgereidskrystall aus dem Lüneburger Silberschatz I 430. Abb. I 431.
Bürgermeisterstuhl, der, in der Marienkirche zu Lübeck II 110. Abb. II 113.
Burgkmair, Hans, Bildnis des Martin Schongauer I 477. Abb. I 470.
Bürklein, Friedrich II 509.

C.

C, Zierbuchstabe, von Bischof Salomo von Konstanz, aus dem Evangelienbuch der Stiftsbibliothek z. St. Gallen (Ende des 9. u. Anfang des 10. Jahrh.) I 63. Abb. I 63.
Carden an der Mosel, romanisches Wohnhaus aus dem 13. Jahrh. I 231.
Carstens, Asmus Jakob II 368 f. 524.
— Asmus Jakob, Bildnis von C. L. Fernow. Abb. II 373.
— Asmus Jakob, der Engelsturz II 373. Abb. II 374.
— Asmus Jakob, die Parzen Abb. II 375.
— Asmus Jakob, die Nacht mit ihren Kindern Abb. II 376.
— Asmus Jakob, die Griechenfürsten im Zelt des Achill Abb. II 377.
Chodowiecki, Daniel II 335 f.
— Bildniszeichnung Abb. II 331.
— das Brandenburger Thor Abb. II 333.
— Familienbild II 341. Abb. II 335.
— Nachtmahl im Wirtshause zu Wutzkow II 342. Abb. II 337.
— malt seine Mutter II 343. Abb. II 338.
— junge Dame im Gesellschaftsanzug Abb. II 339.
— Pastor Jenin zu St. Petri in Danzig Abb. II 339.
— eine Abendgesellschaft beim Prediger Bocquet II 343. Abb. II 340.
— Demoiselle Ledikowska ist Chodowiecki auf den Vorplatz gefolgt, um ihm Adieu zu sagen II 343. Abb. II 341.
Chodowiecki, Daniel, Vignette aus d. J. 1789 Abb. II 342.
— Modekupfer Abb. II 343.
— die Einwanderung d. Franzosen in Berlin zur Errichtung der Regie Abb. II 343
— der junge Mann mit der Silhouette Abb. II 344.
— Radierung aus dem Jahre 1790 Abb. II 345.
— Kupfer zu Voß' Luise Abb. II 346.
— Kupfer zu Hermann und Dorothea Abb. II 347.
— Familienbildchen aus dem Jahre 1766 Abb. II 347.
— „Einfälle" II 341. Abb. II 335.
— Bildnis Friedrichs des Großen II 335. Abb. II 329.
— die ersten russischen Gefangenen aus der Schlacht bei Zorndorf in Berlin II 339. Abb. II 332.
— stehender Kavalier Abb. II 330.
— Kupfer zu Lessings Minna von Barnhelm II 340. Abb. II 334.
Chorgestühl, frühgotisches in der Cistercienserkirche zu Doberan Abb. I 395.
— aus der St. Gangolfskirche zu Mainz II 109. Abb. II 110.
— aus der St. Gangolfskirche zu Mainz, ein Sitz desselben Abb. II 111.
— aus der St. Gangolfskirche zu Mainz, Chorstuhlwange Abb. II 112.
Chorin, Cistercienserkirche zu I 385.
Chorthür in der Jakobikirche zu Lübeck II 111. Abb. II 114.
Christi Auferstehung (Buchsbaumschnitzerei) aus dem 17. Jahrhundert II 216. Abb. II 216
Christian IV., König von Dänemark, Bildnis von Lukas Kilian II 221. Abb. II 218.
Cistercienser I 211 f. 269. 280.
Clusenbach, Georg von I 372.
— Martin von I 372.
Codex aureus in der königl. Bibliothek zu München I 52.
Colin, Alexander II 162. 187. 188. 189. 190. 221.
Cornelius, Peter von II 424 f.
— Arabeskenstreifen aus seinen Fresken in der Münchener Glyptothek Abb. II 423.
— Titelblatt von dessen Bildern zu Goethes Faust II 430. 432. Abb. II 433.
— aus seinen Bildern zu Goethes Faust II 432. Abb. II 435.
— Nibelungen, wie Siegfried erschlagen wird II 432. Abb. II 436.
— Nibelungen, Titelblatt zu denselben II 432. Abb. II 437.
— Romeo und Julie. II 434. Abb. II 438.
— Joseph und seine Brüder II 439. Abb. II 441.
— aus seinen Dantebildern für die Villa Massimo II 440. Abb. II 444.
— die Nacht und ihre Kinder II 442. Abb. II 445.
— Orpheus im Hades II 443. 444. Abb. II 447.
— aus den Deckengemälden im Heldensaal der Glyptothek zu München II 443. Abb. II 448.
— aus den Loggien in der Neuen Pinakothek zu München II 446. Abb. II 450.
— die Zerstörung von Troja II 444. Abb. II 449.
— das jüngste Gericht, Freskobild in der Ludwigskirche zu München II 450. Abb. II 451.
— die Westwand des Campo santo II 450. Abb. II 455.
— die apokalyptischen Reiter II 456. Abb. II 457.
— aus seinen Campo-santo-Bildern: Selig sind, die um Gerechtigkeit willen verfolgt werden, denn das Himmelreich ist ihr II 460. Abb. II 459.
— Bildnis, gezeichnet von E. Bendemann im Jahre 1862 Abb. II 461.
Cranach, Johannes II 50.
— der ältere, Lukas II 39 f.
— — , Bildnis einer Unbekannten. Abb. II 44.

Cranach der ältere, Lukas, Bugenhagen, das Amt der Schlüssel verwaltend Abb. II 47.
— der ältere, Lukas, Christus und die Ehebrecherin Abb. II 42.
— der ältere, Lukas, der heilige Hieronymus Abb. II 43.
— der ältere, Lukas, Luther als Junker Jörg Abb. II 45.
— der ältere, Lukas, Melanchthon tauend Abb. II 46.
— der ältere, Lukas, der im Glauben Sterbende II 47. Abb. II 48.
— der ältere, Lukas, in seinem 70. Lebensjahre, Holzschnittbildnis Abb. II 49.
— der ältere, Lukas, Selbstbildnis Abb. II 41.
— der jüngere, Lukas II 50.

D.

D, Zierbuchstabe, karolingischer aus dem Psalter Ludwigs des Deutschen (9. Jahrh.) I 51 Abb. I 51.
— Zierbuchstabe a. Heinrichs II. Meßbuch in der königl. Bibliothek zu München (11. Jahrh.) Abb. I 68
— Zierbuchstabe aus dem 12. Jahrhundert in einer Handschrift der Trierer Stadtbibliothek Abb. I 128.
— Zierbuchstabe aus d. Kasseler Prachthandschrift des Wilhelm von Oranse vom Jahre 1334 Abb. I 380.
— Zierbuchstabe aus d. zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts Abb. I 362.
— Zierbuchstabe a. d. Wenzelsbibel (14. Jahrh.) Abb. I 367.
— Renaissance-Zierbuchstabe (16. Jahrh.) Abb. II 1.
— Zierbuchstabe von Daniel Hopfer (16. Jahrh.) Abb. II 53.
— Zierbuchstabe vom Ende d. 16. Jahrh. Abb. II 154.
— Zierbuchstabe aus Sandrarts „Teutsche Academie" 1675) II 225. Abb. II 228.
Dankwarderode, Burg z. Braunschweig I 132.
Dannecker, Johann Heinrich II 366.
Dannecker, Johann Heinrich, Ariadne auf dem Panther II 367. Abb. II 371.
— Schillerbüste II 367. Abb. II 369.
— Christus in der Hospitalkirche zu Stuttgart II 368. Abb. II 372.
— Nymphengruppe in den Anlagen von Stuttgart Abb. II 370.
Danzig, Artushof zu I 394.
— Franziskanerkloster zu I 394.
— Marienkirche zu I 393. Abb. I 394.
— Rathäuser zu I 394.
— Das rechtsstädtische Rathaus II 143. 144. Abb. II 143.
— Das Steffensche Haus II 144. Abb. II 144.
— Das hohe Thor II 145. Abb. II 145.
— Das Zeughaus II 145. Abb. II 146.
Darfeld, Kirche zu, Gießlöwe aus Bronzeguß I 144 Abb. I 144
Deckel eines Elfenbeinkästchens aus dem 13. Jahrh., Kampf um die Minneburg Abb. I 451.
— eines Elfenbeinkästchens aus dem 14. Jahrh., Turnier Abb. I 449.
— eines mit Leder bezogenen und in geritzter Arbeit verzierten Kästchens aus dem 14. Jahrh.: Liebespaar zwischen Rosen Abb. I 448.
Deckengetäfel aus Lindenholz im Saal des Schlosses Heiligenberg II 114. Abb. II 119.
Deger, Ernst II 539.
— Himmelskönigin Abb. II 530.
Denkmünze, große Nürnberger auf die Friedensfeier II 224. Abb. II 221.
Denner, Balthasar, II 290.
Deutschordenskapelle zu Ramersdorf (im Siebengebirge) I 417.
— zwei Gewölbekappen aus derselben Abb. I 416.
Dichter, Michael, I 502.
Diedenhofen, I 42.
Dienecker, Jost II 18.
Dietrich, Christian Wilhelm Ernst II 289. 316
— (Theodoricus) I 377.
Dieterien, siehe Dietrich Chr. W. E. II 289.
Dinglinger, Georg Christoph II 260.
— Georg Friedrich II 260.
— Johann Melchior II 253. 254. 255. 256. 258.
— das Bad der Diana, Prunkschale im Grünen Gewölbe zu Dresden Abb. II 255.
— Kännchen aus Heliotrop. Im Grünen Gewölbe zu Dresden Abb. II 254.
— Karyatide aus Rhinozeroshorn. Im Grünen Gewölbe zu Dresden Abb. II 253.
— die Schale mit den Arbeiten des Herkules. Im Grünen Gewölbe zu Dresden Abb. II 256.
— in Eisen geschnittene Vase. Im Grünen Gewölbe zu Dresden Abb. II 258.
— Brüder, des Lebens höchste Freuden, Tafelaufsatz im Grünen Gewölbe zu Dresden Abb. II 259.
Doberan, Cistercienserkirche zu I 385. 395.
Dollinger, Hans, siehe Meister H. D. II 80.
Dombild, Kölner, von Stephan Lochner (Meister Stephan von Köln) I 460. Abb. I 460. 461.
Donner, Georg Raphael II 288.
— — Brunnen auf dem Neuen Markt zu Wien II 288. Abb. II 294.
Dorsten in Westfalen, Kirche zu, die Grablegung, unbemaltes Holzbildwerk Abb. II 60.
Dortmund, Dominikanerkirche zu I 328.
— Rathaus zu I 231.
Dotzinger, Jost, von Worms, I 306.
Douwermann Heinrich II 55.
— — Altar zu den sieben Schmerzen Marias in der Pfarrkirche zu Kalkar II 57. Abb. II 58.
— der Evangelist Johannes, Gruppe von der Bekrönung des Marienaltars in der Pfarrkirche zu Kalkar II 58. Abb. II 59.
Drake, Friedrich II 498 f.

Drake, Friedrich, Fries: Segnungen des Friedens vom Denkmal Friedrich Wilhelms III. in Berlin II 502. Abb. II 499.
— Nike krönt den heimkehrenden Sieger II 502. Abb. II 500.
Dresden II 216. 217. 229.
— Frauenkirche zu II 308. Abb. II 309.
— der Zwinger II 254 f.
— — —, Südostansicht II 253. Abb. II 246.
— der Zwinger, südlicher Eingang Abb. II 247.
— der Zwinger, großer Pavillon Abb. II 248.
— der Zwinger, vom Obergeschoß des westlichen Pavillons Abb. II 249.
— das neue Hoftheater v. Gottfried Semper Abb. II 513.
Dünwegge, Heinrich II 8.
— Viktor II 8.
Dürer, Albrecht I 513—561.
— Anbetung der Jungfrau Abb. I 558.
— Anbetung der heiligen drei Könige I 559. Abb. I 557.
— St. Antonius I 546. Abb. I 544.
— die vier Apostel (die vier Temperamente) I 555 f. Abb. I 552.
— die drei Bauern I 522. Abb. I 522.
— Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken I 560.
— Buch über die Meßkunst (Perspektive) I 559.
— verzierter Buchstabe A I 558. Abb. I 513.
— Christi Abschied von seiner Mutter aus dem Marienleben Abb. I 527.
— der heilige Christophorus Abb. I 559.
— Christus als Gärtner aus der Kleinen Passion Abb. I 533.
— Christus als Knabe I 528. Abb. I 528.
— Christuskopf I 557. Abb. Helldunkeldruck I 552/553 (Einschaltbild).
— die vier Engel vom Euphrat aus der Apokalypse I 519. Abb. I 521.
Dürer, Albrecht, Engel mit dem Schweißtuche der Veronika I 535. 557. Abb. I 535.
— Flügelbild vom Paumgärtnerschen Altar I 517. Abb. I 518.
— Kurfürst Friedrich der Weise v. Sachsen I 554. Abb. I 548.
— Gefangennahme Christi aus der Großen Passion Abb. I 524.
— St. Hieronymus im Gehäuse I 536. Abb. I 539.
— Hieronymus Holzschuher I 555. Abb. I 551.
— der große Kardinal (Kardinal Albrecht von Brandenburg) I 554. Abb. I 547.
— Bildnis Karls des Großen I 532. Abb. I 531.
— Kopf eines alten Mannes Abb. I 556.
— Kreuztragung, Skizze Abb. I 513.
— Titelblatt aus dem Marienleben Abb. I 525.
— Holzschnittbildnis Kaiser Maximilians I 544. Abb. I 543.
— Kaiser Maximilian auf dem Triumphwagen I 553. Abb. I 546.
— Kaiser Maximilians Gebetbuch in der königl. Bibliothek zu München I 540. Abb. eine Seite aus demselben I 542.
— Martyrium der heiligen Katharina Abb. I 556.
— die Melancholie I 536. Abb. I 538.
— Philipp Melanchthon I 555. Abb. I 550.
— Messe des h. Gregor I 532. Abb. I 534.
— Bildnis seiner Mutter I 536. Abb. I 540.
— Pelikan Abb. I 561.
— Wilibald Pirkheimers Bildnis I 554 Abb. I 549.
— Proportionslehre I 560.
— die apokalyptischen Reiter aus der Apokalypse I 518. Abb. I 520
— Ritter, Tod und Teufel I 536. Abb. I 537.
— die Ruhe in Ägypten aus dem Marienleben Abb. I 526.
Dürer, Albrecht, Selbstbildnis vom Jahre 1484 I 514. Abb. I 514.
— Selbstbildnis vom Jahre 1493. Abb. I 515.
— Selbstbildnis vom Jahre 1500 I 523. Abb. I 522/523 (Einschaltbild).
— Studie (Zwei gefaltete Hände) Abb. I 555.
— Studie zu den Händen Gott Vaters auf dem Hellerschen Altarbild in Frankfurt a. M. Abb. I 529.
— Studienkopf eines alten Mannes (Pinselzeichnung) in der Albertina I 552. Abb. I 544/545 (Einschaltbild).
— Studienköpfe von Seelände-rinnen I 552. Abb. I 545.
— vergleichende Studienköpfe zur Proportionslehre. Abb. I 560.
— ein Stück aus dem Triumphbogen I 537 f. Abb. I 541.
— Bildnis seines Vaters I 517. Abb. I 519.
— das Wappen mit dem Hahn I 557. Abb. I 553.
— das Wappen mit dem Totenkopf I 557. Abb. I 554.
— Bildnis des Michael Wohlgemuth I 540. Abb. I 485.
Dürerhaus, das, in Nürnberg von J. A. Klein Abb. II 524.
Du-Ry II 274.
— Büste desselben von Samuel Nahl Abb. II 350.

E.

E, Zierbuchstabe aus dem Meßbuche Kaiser Heinrichs II. in der königl. Bibliothek zu München (11. Jahrh.) Abb. I 90.
— Zierbuchstabe, frühgotischer aus einem Meßbuche des 13. Jahrh. Abb. I 258.
— Zierbuchstabe aus dem 14. Jahrh. Abb. I 423.
E. S., Meister I 478. Maria auf dem Halbmond Abb. I 472.
Eberhard, Franz II 503.
— Konrad II 503.
— —, Relief am Grabmal der Prinzessin Karoline von Bayern in der Theatinerkirche zu München Abb. II 503.

Echternach, Kloster zu I 85.
— Abteikirche St. Willibrord zu I 114.
Eilbert, Goldschmied aus Köln I 153.
Einhard, Geheimschreiber u. Begleiter Karls des Großen. I 30. 31
Eisengitter im Münster zu Konstanz II 216. Abb. II 214.
Eisenhoit, Anton, siehe Eisenhut.
Eisenhut, Anton II 97
— Flachbildwerk vom Fuß des Kruzifixes II 101. Abb. II 102.
— Oberteil des Untersatzes und unteres Ende des Kruzifixes II 101. Abb. II 103.
Eiskessel aus vergoldetem Silber von L. Biehler. Im Grünen Gewölbe zu Dresden II 258. Abb. II 251
Elefantenzahn, silberbeschlagener als Trinkhorn, aus dem Lüneburger Silberschatz I 431. Abb. I 433.
Elfenbeinarbeit, durchbrochene, aus dem 15. Jahrh., Liebespaar Abb. I 451.
Elfenbeindiptychon (geschnitztes Schreibtäfelchen) mit der Darstellung des Königs David und des h. Papstes Gregor. Im Domschatz zu Monza I 14. 16. Abb. I 15.
Elfenbeinschnitzerei am vorderen Einbanddeckel des Psalters Karls des Kahlen I 56. Abb. I 58.
— am hinteren Einbanddeckel desselben I 56. Abb. I 59.
— des 10. Jahrh. aus dem Dom zu Münster, der h. Markus das Evangelium schreibend I 93. Abb. I 94.
— eine Jagd im 14. Jahrh. Abb. I 437.
Elfenbeintafel von der Einbanddecke eines Meßbuches aus karolingischer Zeit I 56. Abb. I 56.
Eligius, Goldschmied (nachmaliger Bischof und Apostel Flanderns) I 11.
Elisabeth, d. h., Holzschnitzwerk in der Elisabethkirche zu Marburg. Abb. I 419.
Elisabethkirche zu Marburg, I 269 f. Abb. I 270.
Elisabethkirche zu Marburg, Bogen und Bogenfeld mit frühgotischem Laubwerk von der Seitenthür Abb. I 273.
— Hauptportal I 273. Abb. I 274.
— Inneres I 274. Abb. I 275.
— Hochaltar I 277. Abb. I 278.
Elisabethschrein zu Marburg, I 253. Abb. I 255.
Elshaimer, siehe Elzheimer, Adam II 206.
Elzheimer, Adam II 206.
Emmeram, Einband von St. I 101.
Engelberg, Burkhard I 357.
Engelbert I., der Heilige, Erzbischof von Köln I 311.
Ensinger, Matthäus I 355.
— Grabstein desselben am Ulmer Münster Abb. I 355.
— Moritz I 355.
— Ulrich von, I 354. 357.
Eosander von Goethe II 252.
Erdmannsdorf, Friedrich Wilhelm von II 330.
Erfurt, Dom zu I 332.
— Severikirche zu I 333.
Erhard, Joh Christoph II 528.
— Bildnis desselben, zeichnend auf der Kanzel von J. A. Klein Abb. II 523.
Erkelenz, Kirche zu I 383.
Erwin von Steinbach, Baumeister am Straßburger Münster I 289. 294.
Erwitte bei Lippstadt in Westfalen, Kirche zu I 183.
Eschenbach, Wolfram von, Willehalm Handschrift in der ständ. Landesbibliothek zu Kassel I 439. Miniaturen daraus Abb. I 441.
— Handschrift in der Ambraser Sammlung zu Wien I 378.
Escurial, goldnes Evangelienbuch im I 158.
Essen, Münsterkirche zu I 77.
— Münsterschatz zu I 98. 99. 157.
Eßlingen, Liebfrauenkirche zu I 357 f. Abb. I 359.
Evangelienbuch der Äbtissin Uta in Regensburg I 91.
— langes, in der Klosterbibliothek zu St. Gallen I 38. 39. 63. 66. Abb. I 64. 66.
Evangelienbuch, langes, figürlicher Teil des vorderen Einbanddeckels I 40. Abb. I 39.
— langes, Ornament von der vorderen Elfenbeintafel des Einbandes desselben I 40. Abb. I 38.
— aus der Abtei Hardehausen in der Landesbibliothek zu Kassel I 161.
— aus der ersten Hälfte des 13. Jahrh. in der königl. Schloßkirche zu Aschaffenburg I 251. Miniatur daraus Christi Himmelfahrt Abb. I 251.
Evangelistarium Egberts von Trier I 91.
Externsteine bei Horn (bei Detmold), Bildwerk an denselben I 183. Abb. I 183.
Eyck, Gebrüder van I 466. 470.
Eycksche Richtung, Meister der I 474. Kreuzigungsbild Abb. I 468.

F.

F, Zierbuchstabe, karolingischer aus dem Psalter Ludwigs des Deutschen (9. Jahrh.) I 51. Abb. I 51.
— Zierbuchstabe aus einer Handschrift des 10. Jahrh. in der Kölner Dombibliothek Abb. I 78.
— Zierbuchstabe aus einer aus dem Kloster Hardehausen stammenden Handschrift zu Kassel (11./12. Jahrh.) Abb. I 157.
Faber, Schmied I 419. 421.
Fibulae (Gewandnadeln) I 3. Abb. I 4.
Fischer von Erlach, Johann Bernhard II 236. 239. 240. 312.
Fischer, Karl von II 404.
Flötner, Peter II 80. 81.
— Zierleiste Abb. II 81.
Frankfurt a. M. I 56. 199.
— Bartholomäusdom I 278.
Franziskuskapelle i. d. Elisabethkirche zu Marburg I 269. 272.
Fredenhagensches Zimmer im Hause der Kaufleute-Kompagnie zu Lübeck, Abb Wandtäfelung desselben II 117.
Freiberg, Dom zu, Goldene Pforte I 224. 238. Abb. I 226.

Freiberg, Goldene Pforte zu, Standbild König Davids Abb. I 238.
Freiburg im Breisgau (Baden), Münster zu I 281. Abb. I 282.
— an der Unstrut, Schloßkapelle I 232
— an der Unstrut, Kapitäl und Gewölbeansätze a. d. Schloßkapelle Abb. I 232.
Freising, Dom zu, Säule in der Unterkirche I 187. Abb. I 187.
— Dom zu, Steinbildnis Friedrichs des Rotbart I 187.
Friedrich II, Rotbart (Barbarossa) I 151. 160.
Friedrichs des Rotbart Steinbildnis am Portal des Domes zu Freising I 187.
Friedrich der Rotbart, Steinbildnis im Kloster St. Zeno bei Reichenhall in Bayern I 187. Abb. I 186.
Friedrich, Kaspar David II 427.
— Mondaufgang am Meer Abb. II 430.
Fritzlar, Stiftskirche St. Peter zu I 197.
— Verziertes Würfelkapitäl in der Krypta der Stiftskirche Abb. I 70.
Füger, Friedrich Heinrich II 424.
Führich, Joseph von II 463 f. 485 f.
— der heilige Christophorus II 464. Abb. II 466.
— zwei Studienköpfe zu den Fresken in der Villa Massimo II 465. Abb. II 467.
— Illustration zur böhmischen Geschichte Abb. II 465.
— der Gang Mariä über das Gebirge II 486 Abb. II 482.
— aus seinen Holzschnittbildern zum Psalter II 488. Abb. II 484.
— die klugen Jungfrauen, aus seinen Holzschnittbildern zu Thomas von Kempen, Nachfolge Christi II 488. Abb. II 483.
— aus seinen Holzschnittbildern zum „Armen Heinrich" II 489. Abb. II 485.
— aus seiner Folge von Zeichnungen „Der verlorene Sohn" II 490. Abb. II 486.
Führich, Joseph von, aus seinen Zeichnungen zum Buche Ruth II 490. Abb. II 487.
— aus seiner Folge von Zeichnungen „Das Leben Marias" II 490. Abb. II 488.
Fulda I 5. 22. 44. 47.
— St. Michaeliskirche zu I 47. 48. Abb. der 8säulige Mittelbau derselben I 49.
Fürstenhof zu Wismar II 155.
— — —, Thüreinfassung aus gebranntem Thon Abb. II 156.
Furtmeyer, Berchtold I 498.

G.

G, Zierbuchstabe aus einer Handschrift des Kölner Archivs, Mitte des 13. Jahrhunderts Abb. I 193.
— Gotischer Zierbuchstabe aus der ersten Hälfte d. 13. Jahrh. von einem gestickten Altartuch in der Wiesenkirche zu Soest Abb. I 331.
St. Gallen I 38. 39.
— Bibliothek zu I 21. 22. 38. 39. 45. 60. 63. 64. 66.
— Kloster zu I 44. 45. 46.
— — , Bauriß desselben Abb. I 45.
— Klosterchronik I 38.
Gandersheim, Kirche des Jungfrauenstiftes zu I 73.
Gangkofer von Haslbach, Jörg, I 361.
Gärtner, Friedrich von II 405. 406. 550.
Gebetbuch der Herzogin Maria von Geldern I 423.
— niederländisches, aus der Umrahmung einer Blattseite desselben Abb. I 465.
Gegenbaur, Joseph Anton II 530.
Gelnhausen, Barbarossapfalz zu I 132. 135.
— Barbarossapfalz, Fenster in derselben Abb. I 134.
— Barbarossapfalz, Gesimsornament an derselben Abb. I 135.
— Barbarossapfalz, Kamin Abb. I 136.
— Barbarossapfalz, Portalbogen Abb. I 137.
— Barbarossapfalz zu, Ruinen derselben Abb. I 133.
Gelnhausen, Pfarrkirche zu I 204 f.
— Pfarrkirche zu, Chor und Lettner derselben Abb. I 205.
— Pfarrkirche zu, Konsole im Chor derselben Abb. I 206.
— Pfarrkirche zu, durchbrochenes Zierwerk von einer Thüreinfassung I 206. Abb. I 193.
— romanisches Gebäude aus dem 12. Jahrh. I 231.
Genelli, Bonaventura II 492 f.
— Dryade Abb. II 489.
— Centaurenfamilie Abb. II 490.
— Gefangennahme des Wüstlings, aus s. Folge von Zeichnungen „Das Leben des Wüstlings" Abb. II 491.
— aus seiner Folge von Zeichnungen „Das Leben einer Hexe" Abb. II 492.
— aus toller Zeit, aus seiner Folge von Zeichnungen „Aus dem Leben eines Künstlers" Abb. II 493.
— Janus II 492.
— Joh. Christian II 371. 492.
Gerechtigkeit, die, Marmorfigur im Dom zu Lübeck II 234, Abb. II 233.
Gerhard von Rile, erster Baumeister am Kölner Dom I 312. 321.
Gerlach, Werkmeister am Straßburger Münster I 302.
Germanenschilde auf der Siegessäule des Marcus Aurelius in Rom I 2. Abb. I 2.
Gernrode am Harz, Stiftskirche zu I 73 f. 192. Abb. I 74.
— Stiftskirche zu, Inneres derselben Abb. I 75.
— Stiftskirche zu, Inneres derselben, Niedergang zur Krypta Abb. I 76.
Gesamtgrabmal württembergischer Grafen im Chor der Stiftskirche zu Stuttgart (Teil desselben) II 182. Abb. II 180.
Geßner, Sal. II 334.
— — —, Titel von dessen Schriften Abb. II 327.
— Vignette aus seinen Idyllen Abb. II 326.
Gewandhaus in Braunschweig II 137. 139. Abb. II 137.

Gewandnadeln, germanische (Fibulae) I 3. Abb. I 4.
Gewölbe, Grünes zu Dresden II 257 f.
Gießkanne aus vergoldetem Silber mit eingelassenen Perlmutterplatten aus dem 16. Jahrh. Abb. II 87.
Gießlöwe aus Bronzeguß in der Kirche zu Tarfeld I 144. Abb. I 144.
Gisela, Königin von Ungarn, Kasel (Meßgewand) I 174. 175. Abb. I 174.
— Schwester des Klosters Herzenbrock, Buchmalerin I 395.
Gisela, Erzbischof von Magdeburg, dessen Grabplatte im Dom zu Magdeburg I 177.
Gitterthür an der Jesuitenkirche zu Mannheim Abb. II 302.
Gladbach, München-, Benediktinerabtei I 321.
Glaser, Glasmaler I 421.
Glasmalerei, des Theophilus Anweisung dazu I 171. 172.
Glockenton, Georg II 34.
— Niklas II 34.
— — die Verkündigung bei den Hirten Abb II 36
Gmünd, Stiftskirche zum heiligen Kreuz I 353.
Gmünd, Hans von I 370.
— Heinrich von I 353.
— Johannes von I 285.
— Peter von I 353. 368.
— — Selbstbildnis im Dom zu Prag I 369. Abb I 370.
Gnesen, Dom zu, Erzthüre I 178. 179.
Goldschläger I 436.
Gontard, Karl von II 329.
Goslar, Dom St. Simon und Juda I 111.
— abgebrochner Dom, Krodoaltar in der Vorhalle I 177.
— Kaiserhaus zu I 128. Abb. I 129.
— Schloßkapelle zu I 129. Abb. I 130.
Gotenornament am Grabmal Theodorichs zu Ravenna I 10. Abb. I 10.
Gotha I 85.
Gotschalk, Schreiber I 36.
Gottfro, Elias II 190.
Götz, Baumeister am Straßburger Münster I 310.
Götz, Sebastian II 163. 190. 192. 193.
Gräber, germanische I 1. 3. 4.
Grabkreuz, eisernes (um 1600) vom Alten Totenhof zu Kassel II 118. Abb. II 121.
Grabmal des Rechtsgelehrten Moller in der Marienkirche zu Lübeck II 214. Abb. II 212.
Grabstätte Heinrichs I. und seiner Gemahlin Mathilde in der Krypta der Schloßkirche zu Quedlinburg I 73. Abb. I 72.
Graff, Anton II 346.
— Christian Fürchtegott Gellerts Bildnis Abb. II 348.
— Wielands Bildnis Abb. II 349.
Grasser, Erasmus I 499.
Grien (Grün), Hans Baldung, siehe Baldung, Hans II 10 f.
Gruden, Nikolaus I 384.
Grün (Grien) Hans Baldung siehe Baldung, Hans II 10 f.
Grunewald, Matthias II 8 f. 38.
— die Geburt Jesu. Vom Isenheimer Altar II 9. Abb. II 11.
— Paulus und Antonius in der Wüste. Vom Isenheimer Altar II 9. Abb. II 10.
— Selbstbildnis II 10. Abb. II 12.
Gubitz, Friedr. Wilhelm II 482.
Günther von Schwarzburg, Grabstein desselben im Dom zu Frankfurt a. M. I 404. Abb. I 404.
Gürzenich in Köln I 322.
Gustav Adolfs Tod bei Lützen, gleichzeitiger Kupferstich II 224. Abb. II 220.
Gwernher (Werner), Propst des Stiftes zu Klosterneuburg I 155.

H.

HB, Meister, siehe Meister HB II 35.
H. D., Meister, siehe Meister H. D. II 80.
Haas, Meno II 353.
Hackert, Jakob Philipp II 347.
Hagenau, Hohenstaufenpfalz zu I 132. Abb. I 132.
Hagenauer, J. II 287.
Hähnel, Ernst II 518.
Haid, Familie II 292.
Haid, J. E. II 348.
Haider, Simon I 502.
— — und Niklas Lerch), Chorstuhlwange im Dom zu Konstanz Abb. I 503.
Halberstadt, Dom zu I 332.
— Liebfrauenkirche I 189.
Haldern, Jan van I 509.
Haltern, Kirche zu, bronzener Handleuchter I 144. Abb. I 144.
Hamersleben, Kirche zu I 189.
Hammerer, Hans, Werkmeister am Straßburger Münster I 306.
Handbecken, aus Silber getrieben, von Andreas Thelott im Grünen Gewölbe zu Dresden I 258. Abb. II 250.
Handschrift aus dem 12. Jahrh. in der Kapitelsbibliothek zu Prag I 253.
Hängeleuchter, silberner, aus der Rokokozeit II 294. Abb. II 300.
Hannover, Welfenmuseum zu, I 153.
Hardehausen, Kloster I 160.
Hasenclever, Johann Peter II 547.
— Johann Peter, der Kandidat Jobs im Examen II 547. Abb. II 539.
Hauptmann der schönen Künste (centurio nitentium rerum) I 8.
Haus, von einem holzgezimmerten zu Braunschweig (1530) II 132 Abb. II 133.
— hölzernes von 1608 in Hildesheim Abb. II 134.
— zum Ritter in Heidelberg II 137. Abb. II 138.
— steinernes in Hildesheim mit Bildern römischer Kaiser II 135. Abb. II 136.
— von 1770 in Kassel Abb. II 301.
— vom Ende des 18. Jahrh. zu Kassel Abb. II 325.
Hecklingen, Kirche zu I 192.
Hegne, Schloßkapelle zu II 168. Abb. II 173.
Heidelberg II 188. 190. 191. 192. 193.
— Haus zum Ritter II 137. Abb. II 138.
— Schloß zu II 157 f.

Heidelberg, Schloß zu, vom „Neuen Hof" Abb. II 159.
— Schloß zu, der Ottheinrichsbau Abb. II 161.
— Schloß zu, Portal des Ottheinrichsbaus Abb. II 163.
— Schloß zu, Wappen und Karyatiden vom Ottheinrichsbau Abb. II 164.
— Schloß zu, Karyatide und Löwenkampf von der Bekrönung des Eingangs am Ottheinrichsbau Abb. II 166.
— Schloß zu, Thürgestelle im Innern des Ottheinrichsbaus Abb. II 167.
— Schloß zu, der Friedrichsbau Abb. II 169.
— Schloß zu, Untergeschoß des Friedrichsbaus Abb. II 171.
Heilbronn, Kapellenportal aus, im Germanischen Museum zu Nürnberg I 214
Heiligenberg, Schloß, Deckengetäfel aus Lindenholz im Saal desselben II 114. Abb. II 119.
Heinrich I. I 82.
Heinrichs I. und seiner Gemahlin Mathilde Grabstätte in der Krypta der Quedlinburger Schloßkirche I 73. Abb. I 72.
Heinrich II. I 88 f.
Heinrichs II. Meßbuch in der königl. Bibliothek zu München I 85. 88.
— Meßbuch, Miniatur, Heinrich II. empfängt von Gottes Gnaden die Krone, die heilige Lanze und das Reichsschwert Abb. I 89.
Heinrich, Meister (genannt Wehelin), Baumeister am Straßburger Münster I 292.
Heinrichs des Löwen u. seiner Gemahlin Mathilde Grabfiguren im Dom zu Braunschweig I 245. 247. Abb. I 246.
Heisterbach, Abtei im Siebengebirge, Kirche zu I 213. 224.
Helmich, Bruder, Chorherr zu Marienborn, Buchmaler I 423.
Henne, goldene, mit sieben Küchlein, die Königin Thendelinde als Mutter ihrer sieben Provinzen darstellend I 13. Abb. I 12. 13.
Herford in Westfalen I 97. 98.
— — Marienkirche (Bergerkirche), zu I 327.
Herlin, Friedrich, Maler I 480.
Hermann, Landgraf von Thüringen I 252.
Herne (Westfalen) I 420.
Hersfeld, Stiftskirche zu I 108.
Heß, Heinrich II 555.
— Peter II 526. 550.
Hieber, Hans II 170.
Hildebert, Schreiber, Federzeichnung aus einer Prager Handschrift Abb. I 252.
Hildebrand, Theodor II 534. 536.
— die Söhne Eduards Abb. II 526.
Hildesheim, Dom zu, Lettner desselben II 64 f. Abb. II 65.
— Dom zu, Bernwardsche Erzthüre an demselben I 104. Abb. I 105.
— Dom zu, Kronleuchter I 147.
— Dom zu, Schrein des heiligen Epiphanius I 149.
— Dom zu, Schrein Godehards I 149.
— Dom zu, Fußbodenbekleidung I 173.
— Dom zu, das eherne Taufbecken I 237. Abb. I 237.
— Domschatz zu I 100. 101. 102
— Domschatz, Giebelverzierung des Godehardschreins Abb. I 138.
— Domschatz, Buchdeckel aus dem 12. Jahrh. I 115. Abb. I 116.
— Godehardskirche zu I 112. 192. 224. Abb. I 114.
— Godehardskirche, Kelch Abb. I 141.
— steinernes Haus mit Bildern römischer Kaiser II 135. Abb. II 136.
— Holzhaus von 1608 II 132. Abb. II 134.
— Maria-Magdalenenkirche zu I 101. 103.
— Michaeliskirche zu I 77. 100. 112. 169. 189. Abb. I 113.
— Michaeliskirche zu, Deckenmalerei I 169. Abb. I 170.
— Michaeliskirche zu, Engelfigur von der Chorschranke I 191. Abb. I 191.
Hildesheim, Michaeliskirche zu, Stuckornament von der Chorschranke I 191. 192. Abb. I 176.
— Michaeliskirche zu, Madonna von der Chorschranke I 191. Abb. I 190.
— Schlachterhaus (Knochenhauer-Amthaus) II 130. Abb. II 131.
Hillin, Erzbischof v. Trier I 204.
Hirschau, Kloster zu I 110.
Hirschvogel, Augustin II 121.
— Veit II 122.
Hirtz, Johannes, Maler I 476.
Höchst, Justinuskirche zu I 110.
Höfel, Blasius II 483.
Hoffnung, die, Sandsteinfigur am Ottheinrichsbau zu Heidelberg Abb. II 190.
Hofmann, Nickel II 172.
Hohenzollern, Burg, Reliefstafeln in der Michaelskapelle I 181.
Holbein, Ambrosius, Bruder Hans Holbeins d. j. I 573.
— der ältere, Hans I 481 f.
— — , Selbstbildnis Abb. I 482.
— der ältere, Hans, Madonna im Germanischen Museum zu Nürnberg I 482. Abb. I 483.
— der ältere, Hans, Silberstiftzeichnung (Bildnis Jakob Fuggers) Abb I 484.
— der ältere, Hans, Sebastiansaltar I 484.
— der jüngere, Hans I 562 bis 596.
— d. j., Buchstabe aus dem Totentanzalphabet Abb. I 562.
— d. j., Zierleiste Abb. I 562.
— d. j., Lob der Narrheit, Schlußzeichnung daraus Abb. I 563.
— d. j., Baseler Bürgermädchen I 570. Abb. I 565.
— d. j., Selbstbildnis I 567. Abb. I 564.
— d. j., vornehme Baselerin I 570. Abb. I 566.
— d. j., Baseler Mädchen mit einem Humpen I 570. Abb. I 567.
— d. j., Madonna, Tuschzeichnung im Museum zu Basel Abb. I 568.

Holbein d. j., Hans, zwei Entwürfe zu Wappenfenstern Abb. I 569. 570.
— d. j., Verspottung Christi I 573. Abb. 571.
— d. j., Christus am Kreuz I 573. Abb. I 572.
— d. j., Christus im Grabe I 576. Abb. I 573.
— d. j., Madonna des Bürgermeisters Meyer in Darmstadt I 578. Abb vor der Reinigung I 574. Abb. nach der Reinigung I 575.
— d. j., die Tochter des Bürgermeisters Meyer Abb. I 576.
— d. j., Holzschnittbildnis des Erasmus von Rotterdam Brustbild I 578 Abb. I 577
— d. j., Holzschnittbildnis des Erasmus von Rotterdam, ganze Figur Erasmus mit dem Terminus I 580 Abb I 579.
— d. j., Boas und Ruth Abb. I 580.
— d. j., der Tod und das Ehepaar I 582. Abb I 580
— d. j., Zierleiste Abb I 581
— d. j., der kreuztragende Christus I 585. Abb I 581
— d. j., Ablaßhandel I 585 Abb. I 582.
— d. j., Entwurf zu einem Familienbild des Thomas Morus Abb. I 583.
— d. j., Bildnis seiner Frau und Kinder I 588 Abb. I 584.
— d. j., Samuel bedroht Saul mit dem Zorn Gottes Abb. I 585
— d. j., Bildnis des Jörg Gisze I 593 Abb. I 586.
— d. j., Bildnis des Hubert Morett, Goldschmied König Heinrichs VIII. von England I 593 Abb I 587.
— d. j., Bildnis der Jane Seymour I 594 Abb I 588.
— d. j., Bildnis Heinrichs VIII. Abb. I 589
— d. j., Bildnis der Anna von Cleve I 595. Abb I 590.
— d. j., männliches Bildnis Abb. I 591
— d. j., weibliches Bildnis Abb. I 591.
— d. j., die Herzogin von Suffolk Abb. I 593.
Holbein d. j., Hans, zwei Entwürfe zu Dolchscheiden Abb. I 594.
— d. j., Dolchscheide mit einer Darstellung des Totentanzes Abb I 596.
— d. j., Selbstbildnis aus seinen letzten Lebensjahren Abb I 595.
— Michael, Vater von Hans Holbein d. ä. I 481.
— Siegmund, Bruder Hans Holbeins des älteren I 484.
Holl, Elias II 152.
Holper, Hieronymus I 513.
Holzhaus von 1608 in Hildesheim II 132. Abb. II 134.
Holzschnitzerei, heraldische, aus spätgotischer Zeit in der Marienkirche zu Lübeck Abb I 417.
Hopfer, Daniel II 53.
Horn, Christian, Steinmetz I 362.
Hortulus animae II 24. Abb. daraus die heilige Brigitte II 25.
Hortus deliciarum Lustgarten I 162.
Hroswita I 73.
Hübsch, Heinrich II 508.
— Martin = Schongauer, Martin I 477.
Hültz, Johannes aus Köln, Baumeister am Straßburger Münster I 303.
Humpen aus Elfenbein und Silber 17. Jahrh. II 216. Abb. II 215.

I

I, Zierbuchstabe aus dem Meßbuch Heinrichs II. (11. Jahrh) Abb. I 71.
— Zierbuchstabe aus der Manessischen Handschrift (14. Jahrh) Abb I 360.
Jacobi, Erzgießer II 246.
Jagd auf das Einhorn, gewirkter Teppich Abb. I 435.
Jäger und Hirtin, Berliner Porzellan Abb. II 291.
Jakob von Landshut, Werkmeister am Straßburger Münster I 308.
Jamnitzer, Albrecht, Bruder Wenzel Jamnitzers II 95.
— Christoph II 96.
Jamnitzer, Christoph, getriebene Kanne aus vergoldetem Silber II 96. Abb. II 99.
— Christoph, getriebene Schüssel aus vergoldetem Silber II 96. Abb II 98.
— Wenzel II 89 ff.
— — eherne Grabplatte vom Grabe desselben auf dem St. Johanniskirchhofe zu Nürnberg II 90. Abb. II 94.
— Wenzel, Schmuckkästchen (1562 II 91. Abb II 95.
— Wenzel der große Schmuckkasten im Grünen Gewölbe zu Dresden II 92. Abb. II 96.
— Wenzel, Pokal, silbervergoldet mit Schmelzwerk II 95. Abb. II 97.
Jan Joest, siehe Joest, Jan, von Kalkar II 4 f.
Jeger, Derick, Bildschnitzer I 510.
Ingelheim I 33. 42.
Palast Karls des Großen zu I 33
Ingobert, Schreiber I 54. 55.
Innsbruck II 186. 187. 188. 189. 190.
Intarsienschrank aus dem 16. Jahrh Abb. II 109.
Joest, Jan von Kalkar, II 4 f.
— — Die Verkündigung am Hochaltar der St. Nikolaikirche zu Kalkar Abb. II 6.
Johannes von Kirchheim, Glaser des Straßburger Münsters I 302.
Jordan, Rudolf II 567.
Isenmann, Kaspar, I 476.
Isenrich, I 46.
Isenhodt, Anton, siehe Eisenhut II 97.
Juncker, Justus II 290.
Junker, die von Prag, Baumeister, I 370.

K.

K, Zierbuchstabe aus der Manessischen Handschrift (14. Jahrh.) Abb. I 313
Kachelofen vom Ende des 16. Jahrh. II 118. Abb. II 122.
Kaiserswerth, Pfalz zu I 132. 133.
Kalkar, Nikolaipfarrkirche zu I 383 419. 421 422. 506. 509. 510. 511. II 4 f. 56 f. 58. 59.

Kalkar, der Muttergotteskronleuchter in der Nikolaipfarrkirche zu Abb. I 421.
— Altaraufsatz aus der Mitte des 15. Jahrh mit geschnitztem Mittelschrein und gemalten Flügeln in der Nikolaikirche zu Abb. I 422.
— Nikolaipfarrkirche zu, Renaissance-Altaraufsatz von 1518 auf dem Altar zu den heiligen Crispin und Crispinian II 60 f. Abb. II 61
Kampfschild Heinrichs des jüngeren von Hessen in der Elisabethkirche zu Marburg I 413. Abb I 414.
Kändler, Joh. Joachim II 284.
Kännchen, goldenes, aus dem 16. Jahrh. II 97. Abb II 101.
— aus Heliotrop in emaillierter Goldfassung mit Edelsteinen besetzt von M. Dinglinger. Im Grünen Gewölbe zu Dresden Abb. II 254.
Kanne in Gestalt eines Drachen aus dem 16. Jahrh. Abb. II 88.
— aus Silber getrieben. Von Kreuberger II 89. Abb. II 91.
Karl der Dicke I 54.
Karls des Dicken Bibel in der Bibliothek von St Paul vor den Mauern zu Rom. Teil einer Miniatur, der Herr, umgeben von Seraphim und Cherubim, erscheint den Propheten I 54. 55. Abb. I 55.
— Bibel, Randverzierung aus derselben I 54. Abb. I 42.
Karl der Große I 25 f.
Karls des Großen Palastkapelle zu Aachen I 28 f. 33.
— Palastkapelle zu Aachen, Abb. Inneres derselben I 29.
— Palastkapelle zu Aachen, Abb. Musterung zweier Gitter I 30.
— Palastkapelle zu Aachen, Abb. Erzgegossener Löwenkopf an der großen Erzthür I 30.
— Palast zu Ingelheim I 33.
— — Nymwegen I 33.
— — Worms I 33.
— Evangelienbuch in der Schatzkammer zu Wien I 36. 37. Apostelfigur (S. Matthäus) aus derselben Abb. I 37.
Karls des Großen Schreibtafel I 38. 39. 63.
Karl der Große, kleines Erzbildnis im Museum Carnavalet zu Paris I 40. 41. Abb. I 40. Kopf desselben Abb. I 41.
Karl der Kahle, Porträtfigur aus dem goldgeschriebenen Evangelienbuche in der königl Bibliothek zu München I 52 53 Abb. I 53.
Karls des Kahlen Bibel in der Pariser Nationalbibliothek I 51.
— goldgeschriebenes Evangelienbuch in der Münchener Bibliothek I 52. Abb. Miniaturen daraus I 52. 53.
— Psalter in der Nationalbibliothek zu Paris I 56. 57. 58. 59.
— Psalter in der Nationalbibliothek zu Paris: Elfenbeinschnitzerei am vorderen Einbanddeckel Abb. I 58.
— Psalter in der Nationalbibliothek zu Paris: Elfenbeinschnitzerei am hinteren Einbanddeckel Abb. I 58.
Karl IV., deutscher Kaiser, Bildnis Abb. I 379.
— Goldmünze desselben Abb I 379.
Karlskirche zu Wien II 239. Abb. II 235.
Karlsruhe, Kirche im Schloß zu Abb. II 307.
Karlsschrein in der Münsterkirche zu Aachen I 151. Abb. I 152.
Karlstein, Schloß I 372 f.
— . — , Kreuzkapelle I 374. Abb. I 375.
— Schloß, Marienkirche I 375.
Kartenmaler I 436.
Kartusche, holzgeschnitzte (1571) Abb. II 128.
— Dekorationsmalerei von 1580 im Reuthof zu Kassel II 126. Abb. II 127.
Karyatide aus Rhinozeroshorn von Dinglinger. Im Grünen Gewölbe zu Dresden II 258. Abb. II 253.
Kasel (Meßgewand), Stickerei der Königin Gisela von Ungarn I 174. 175. Abb I 174
Kassel II 77. 190. 191. 301. 325.
— Landesbibliothek zu, Evangelienbuch aus der Abtei Hardehausen I 160, 161.
— Landesbibliothek zu, Prachthandschrift des Willehalm I 439 f.
— Landesbibliothek zu, Handschrift der Weltchronik des Rudolf von Ems 440. 443.
— Landesbibliothek zu, Totentanz I 452.
Kauffmann, Angelika II 322.
— — , Bildnis der Herzogin Amalie von Weimar Abb. II 319.
Kaulbach, Wilhelm von II 555 557 f.
— Reineke Fuchs II 556. 2 Abb. daraus II 542. 543.
— die Hunnenschlacht II 556. Abb. II 541.
— die Schlacht von Salamis II 557. Abb. II 545.
— die Sage II 559. Abb. II 546
— ein Stück seines Kinderfrieses im Neuen Museum zu Berlin II 559. Abb. II 547.
Kelch, romanischer in St. Godehard zu Hildesheim I 141. 142. Abb. I 141.
— spätgotischer im Domschatz zu Prag I 430. Abb. I 429.
Kellerthaler, Daniel II 217. 220.
Kilian, Lukas II 218. 221.
— Bildnis Christian IV., König von Dänemark Abb. II 218.
— Wolfgang II 222. 223.
Kiß, August II 502.
— St. Georg im Hofe des königl. Schlosses zu Berlin II 502. Abb. II 502.
— Amazone vor dem Museum zu Berlin II 502. Abb. II 501.
Klein, Joh. Adam II 528.
— Bildnis des Malers J. C. Erhard zeichnend auf der Kanzel Abb. II 523.
— das Dürerhaus in Nürnberg Abb. II 524.
Kleinmeister, die II 27 f.
Klenze, Leo von II 404.
Kleve, Kirche zu I 383.

Klingenberg, Bürgermeister von Lübeck, Messinggrabplatte desselben in der Petrikirche zu Lübeck I 410. Abb. 411.
Klöber, Friedrich von II 538.
Kloster S. Isidoro in Rom II 428.
Klosterbrüder II 428.
Klosterneuburg, Altartafel in der Stiftskirche zu I 154. Abb. I 155.
Klotz, Baumeister am Straßburger Münster I 310.
Knobelsdorff, Hans Georg Wenzel von II 309.
Knochenhauer-Amthaus zu Hildesheim II 131. Abb. II 131.
Knoller, Martin II 321.
Kobell, Ferdinand II 350.
— Franz II 350
— W. von II 351.
— — Seeufer in Oberbayern Abb. II 350.
Koblenz, St. Kastorkirche zu I 77.
Koburger, Anton, Nürnberger Drucker I 489.
Koburgers Schatzbehalter, Abbildungen von Michael Wohlgemuth: Die Verkündigung Abb. I 487. Die Hochzeit zu Kana Abb. I 487. Die Fußwaschung Abb. I 488.
Koch, Joseph Anton II 376 f. 460. 576
— Raub des Hylas II 378. Abb II 383.
— ideale Landschaft mit bacchischer Staffage Abb. II 379.
— Vigna del Belvedere d'Olevano, Radierung Abb. II 380.
— Ugolino und seine Söhne im Gefängnis dem Hungertode geweiht Abb. II 381.
— Dante und Virgil Abb. II 382.
Köhler, J. Chr. II 252. 258
Köhler, Christian II 538.
Kolin, Bartholomäuskirche zu I 370.
Köln am Rhein, I 23. 44. 47. 78. II 183. 214.
— Dom zu I 210 310 f.
— — —, Dreikönigsschrein I 149. Abb. I 150.
— Dom zu, Maßwerkverzierung vom Chorgestühl Abb. I 281.
— Dom zu, Chor I 312. Abb. I 313.
Köln am Rhein, Dom zu, Mittelschiff I 316. Abb. I 317.
— Dom zu, Westfassade I 319. Abb. I 320.
— Dom zu, das Dombild I 460 f.
— Archiv zu I 281. 286.
— Gürzenich I 322.
— Apostelkirche zu I 198. Abb. I 199.
— St. Georgskirche zu I 110.
— St. Gereonskirche zu I 173
— Kirche Groß St. Martin I 198.
— Jesuitenkirche zu, Inneres II 174. Abb. II 175.
— Kirche St. Maria im Kapitol I 116. 276
— Kirche St Maria im Kapitol, hölzerne Thüre I 179. 198.
— St. Maria im Kapitol, Deckel des Sarkophags der h. Plektrudis I 185. Abb. I 185.
— Peterskirche zu I 323.
— Museum Walraff-Richartz I 455 472. II 2. 7.
— das Rathaus II 147.
— Vorhalle des Rathauses Abb. II 148.
— Rathausturm I 322.
— das sog. Tempelhaus I 231. Abb. I 231.
Komburg, Benediktinerabtei in Steinbach, Kronleuchter I 147.
Konfektschale, silberne, aus dem Lüneburger Silberschatz I 431. Abb. I 433.
Königsberg I 393.
Königshofensche Chronik I 303.
Konrad, Mönch in dem bayrischen Benediktinerkloster Scheyern I 252.
— III. von Lichtenberg, Bischof von Straßburg I 294. 301.
— III., deutscher Kaiser, Reiterstandbild im Bamberger Dom I 400. Abb. I 401.
— von Hochstaden, Erzbischof von Köln I 311.
— von Hochstaden, erzgegossenes Bild auf seinem Grabmal im Chor des Kölner Doms I 408. Abb. I 409.
— von Thüringen, Deutschordensmeister, Gründer der Elisabethkirche zu Marburg I 271. Abb. Grabfigur desselben I 271.
Konstanz II 214. 444.
— Dominikanerkirche zu I 226.
— — —, Inneres Abb. I 227.
— Münster zu I 110. Portal an der Dompropstei II 141. Abb. II 141.
Kopfleiste aus der Originalausgabe von Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst Abb. II 314.
Kraft, Adam I 346. 351. 491 f.
— Grablegung aus seinen Kreuzwegstationen bei Nürnberg I 494 Abb. I 492.
— das Pergersdorfersche Grabmal in der Frauenkirche zu Nürnberg I 493. Abb. I 493.
— Relief über dem Thore der ehemaligen Fronwage zu Nürnberg I 494. Abb. I 494
— Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche zu Nürnberg I 349. 491. Abb. I 490.
— Selbstbildnis am Fuß des Lorenzer Sakramentshäuschens zu Nürnberg Abb. I 491
Kremsmünster I 23.
— Benediktinerabtei zu I 23.
Kreuberger, Goldschmied II 89
Kriegsstube des Rathauses zu Lübeck, Wandbekleidung und Thür II 112. Abb. II 116.
— des Rathauses zu Lübeck, Marmorkamin von 1595 II 118. Abb. II 120.
Krodoaltar in der Vorhalle des abgebrochenen Domes zu Goslar I 177.
Krone, eiserne, im Dome zu Monza I 96.
Krubsacius II 355.
Krug, Hans II 97.
Krüger, Franz II 527.
— Friedrich Wilhelm III. im Civilanzug Abb. II 517.
— Bildniszeichnung (Auguste Crelinger) Abb. II 518.
— Pferdebildnis Abb. II 519.
— Lithographie Abb. II 520.
Kulm I 388.
Kulmbach, Hans von II 24 f.

Kulmbach, Hans von, St. Martinus Abb. II 26.
— St. Laurentius Abb. II 26.
Kumpf, Heinrich, I 362.
Kunstschrank, der pommersche II 104. Abb. II 107.
Kupetzky, Johannes II 229.
Kurfürst, der Große, als Bellerophon die Chimära tötend. Statuette von Gottfried Leigebe II 260. Abb. II 257.

L.

L, Zierbuchstabe aus dem goldenen Ada-Kodex zu Trier Abb. I 25.
Laach, Abtei in der Eifel, Kirche I 125. Abb. I 126.
Labenwolf, Paukraz II 78.
— — , das Gänsemännchen zu Nürnberg II 78. Abb. II. 77.
Lasser, Hans, I 430.
Landshut, Martinskirche zu I 360.
Langer, Johann Peter II 424. 440.
Langhans, Karl Gotthard II 355. 356. 361.
Langhans, Karl Ferdinand II 516.
Lebenbacher Friedrich, Maler I 444.
Lebens höchste Freuden, des. Tafelaufsatz von den Brüdern Dinglinger. Im Grünen Gewölbe zu Dresden II 260. Abb. II 259.
Leeb, Wolfgang, Bildhauer I 500.
Leigebe, Gottfried II 257. 259.
Lencker, Christoph II 89. 91. 92. 93.
— getriebene Schüssel aus vergoldetem Silber II 89. Abb. II 93.
Lenz, Johannes II 214.
Lerch, Niklas (Nikolaus von Leiden), I 500 f.
— Bildnis Kaiser Friedrichs III. auf seinem Grabmal in der Stephanskirche zu Wien I 501. 502. Abb. I 501.
— und Simon Haider, Chorstuhlwange im Dom zu Konstanz Abb. I 503.
Lessing, Karl Friedrich II 541 f.
— die Verteidigung Abb. II 531.
Leyden, Nikolaus von, siehe Lerch Niklas I 500 f.
Lichtenthal, Kirche des Cistercienserklosters bei Baden-Baden I 405.
Liebfrauenkirche zu Trier I 267. 276. 322.
— Westportal Abb. I 268.
Liesborner Meister I 476.
— Engel I 476. Abb. I 469.
Limburg an der Haardt, Benediktinerabtei zu I 108.
— Basilika I 108.
Limburg an der Lahn, Dom zu I 98. 206 f. Nordwestansicht Abb. I 207. Innenansicht Abb. I 209.
Lindenast, Sebastian II 67.
Liuthardt, Schreiber I 52.
Lochner, Stephan (Meister Stephan von Köln), I 460 f.
— Madonna im Rosenhag (Kölner Museum) I 460. Abb. I 459.
— Kölner Dombild I 460. Abb. I 460/461 (Einschaltbild).
— Madonna mit dem Veilchen I 462. Abb. I 462.
Loedewich, Bildhauer I 509.
Lorsch an der Bergstraße (Lauresheim), Begräbniskirche zu I 42.
— an der Bergstraße, Karolingische Halle zu I 43. 44. 76. Abb I 43.
Löwe, der große, silbernes Gießgefäß aus dem Lüneburger Silberschatz II 84. Abb. II 84.
Lübeck I 410. II 181. 212. 232. 233. 234.
— Dom zu, Nordportal 219. Abb. I 219.
— Fredenhagensches Zimmer im Haus der Kaufleute-Kompagnie II 112. Abb. II 117.
— Jakobikirche zu, Chorthür II 111. Abb. II 114.
— Kriegsstube im Rathaus zu, II 111. 118. Abb. II 116. 120.
— Marienkirche zu I 383. 410. 421. Abb. I 384.
— Marienkirche zu, Bürgermeisterstuhl II 110. Abb. II 113.
— Marienkirche zu, die Geburt Marias, Holzschnitzwerk vom Marienschrein in der Bergenfahrer-Kapelle Abb. II 54.
Lübeck, Marienkirche zu, Sakramentshäuschen aus Messing I 384.
— Markt zu, I 384. Abb. I 384.
— Rathaus zu I 384. Abb. I 384. Abb. — Teil von einer Giebelmauer desselben I 385.
Ludwig I., König von Bayern I 342. II 440.
Ludwig der Bayer, Grabmal in der Frauenkirche zu München I 499. Abb. I 499.
— Kopf des Kaisers aus demselben besonders Abb. I 500.
Ludwigs des Deutschen Psalter in der königl. Bibliothek zu Berlin I 54. 55.
Ludwig XVI., Kurfürst von der Pfalz. Sandsteinfigur von Sebastian Götz am Friedrichsbau zu Heidelberg Abb. II 192.
— der Steinmetz, Werkmeister am Dom zu Regensburg I 339.
Luft, die, Meißener Gruppe Abb. II 288.
Lukasbruderschaften, St. I 412. 414 f.
Lüneburg, Ratsstube, Thür derselben Abb. II 115.
Lüneburger Silberschatz, siehe: Silberschatz, Lüneburger.
Lüneburg, Ziegelsteinbauten zu I 385.
Lützelburger, Hans I 577. II 18.
Lyversbergsche Passion, Meister der I 473. Kreuzabnahme I 474. Abb. I 467.

M.

M, Zierbuchstabe aus einem niederrheinischen Meßbuch des 14 Jahrh. Abb. I 453.
— Zierbuchstabe aus dem 15 Jahrh. Abb. I 465.
Madalulf, Maler I 48.
Madonna, holzgeschnitzte, aus dem 15. Jahrhundert, in der Kirche zu Herne. Abb. I 420.
— im Rosenhag (Kölner Museum) von Stephan Lochner (Meister Stephan) I 460. Abb. I 459.

Madonna mit dem Veilchen von Stephan Lochner (Meister Stephan von Köln) I 462. Abb. I 462.
— von Hans Holbein d. ä. I 482. Abb. I 483.
Madrid I 19.
Magdeburg, Dom zu, I 73. 222 f. 339.
— Dom zu, Chorinneres Abb. I 223.
— Dom zu, Grabplatte des Erzbischofs Giselter I 177.
— Liebfrauenkirche zu I 224.
Magnus, Eduard II 527.
— Bildnis der Jenny Lind II 527. Abb. II 521.
Mailand, Kanzel der St. Ambrosiuskirche zu I 14. 16.
— Metallbekleidung des Hochaltars in der St. Ambrosiuskirche zu I 16.
Mainz I 65. II 180.
— St. Albanskirche zu I 400.
— Dom zu I 117. 400.
Manessesche Liederhandschrift I 438. Abb. daraus: Konradin auf der Falkenjagd I 440.
Mannlich, Johann Heinrich II 258.
Marburg, Elisabethkirche zu I 261. 269 f. 283. 418. Abb. I 270.
— Elisabethkirche zu, Bogen und Bogenfeld mit frühgotischem Laubwerk von der Seitenthür Abb. I 273.
— Franziskuskapelle in der Elisabethkirche I 269. 272.
— Elisabethkirche zu, Hauptportal I 273. Abb. I 274.
— Elisabethkirche, Inneres I 274. Abb I 275.
— Elisabethkirche, Hochaltar I 277. Abb. I 278.
— Elisabethschrein zu I 253. Abb. I 255.
— Schloß zu I 278. Rittersaal im hohen Saalbau Abb. I 279.
Maria Magdalena, Holzfigur eines unbekannten Meisters in der St. Nikolaipfarrkirche zu Kalkar I 510. Abb. I 511.
Maria-Laach, Kirche zu I 208. 211.
Marienburg, Schloß zu I 389. Abb. I 390.
Marienburg, Schloß zu, Konventsremter I 391. Abb. I 392.
Marienschrein im Münster zu Aachen I 253. Abb. I 254.
Marienwerder, Dom zu I 391.
Markgrafen-Grabmäler in der Schloßkirche zu Pforzheim II 182. Abb. II 178.
Marmorarbeit, durchbrochene, an der Kommunionbank der Jesuitenkirche zu Köln Abb. II 183.
Marmorgrabmal von 1608 an einem Pfeiler der Marienkirche zu Lübeck Abb. II 181.
Marmorkamin in der Kriegsstube des Rathauses zu Lübeck II 118. Abb. II 120.
Mater dolorosa von der Kreuzigungsgruppe zu Wechselburg I 239. Abb. I 240.
— —, Holzstandbild eines unbekannten Meisters im Germanischen Museum zu Nürnberg I 496 Abb. I 497.
— — vom Triumphkreuz von 1445 in der St. Nikolaipfarrkirche zu Kalkar I 508. Abb. I 509.
Maximilians I. Grabmal in der Hofkirche zu Innsbruck Abb. II 186.
Maximilian in Lebensgefahr, Marmorrelief von Alexander Colin am Grabmal Kaiser Maximilians I. zu Innsbruck Abb. II 187.
Maximilians Zusammenkunft mit Heinrich VIII. von England. Marmorrelief von Alexander Colin am Maximiliansdenkmal zu Innsbruck Abb. II 188.
— und Heinrichs VIII. von England Sieg über die Franzosen bei Guinegate. Marmorrelief von Alexander Colin am Maximiliansdenkmal zu Innsbruck Abb. II 189.
Meister der Lyversbergschen Passion I 473.
— der Lyversbergschen Passion, Kreuzabnahme I 474. Abb. I 467.
— der Eyckschen Richtung I 474.
— der Eyckschen Richtung, Kreuzigungsbild Abb. I 468.
Meister der heiligen Sippe I 474.
— Liesborner I 476.
— — , Engel I 476. Abb. I 469.
— E. S. I 478. Maria auf dem Halbmond Abb. I 472.
— von 1466 = Meister E. S. I 478.
— des Thomasaltars II 2.
— — , der ungläubige Thomas II 2. Abb II 3.
— des Todes der Maria II 7.
— — , weibliches Bildnis Abb. II 8.
— HB (Hans Brosamer?) II 35.
— — , St. Katharina Abb. II 37.
— HB, Christophorus Abb. II 38.
— H. D., König Ferdinand I. II 80. Abb. II 79.
— H. D. (angebl. Hans Dollinger) II 80.
Meißen, Albrechtsburg zu I 338.
— Dom zu I 332.
Meißener Porzellan, siehe Porzellan, Meißener.
Melverode bei Braunschweig, Kirche zu I 196.
Memling, Hans I 470.
— Kopf des guten Schächers aus der Kreuzigung im Lübecker Dom Abb. I 466.
— das jüngste Gericht in der Marienkirche zu Danzig I 471.
Mengs, Anton Raphael II 316.
— die Geburt Christi II 321. Abb. II 318.
— Ismael II 316.
Menzel, Adolf II 568.
— aus Künstlers Erdenwallen 2 Abb. II 568. 569.
— Holzschnittbild zu den Werken Friedrichs des Großen Abb. II 570.
— Friedrich der Große Abb. II 571.
— Konzert Friedrichs des Großen II 574. Abb. II 572.
Merian, Matthäus II 221. 225.
— Historische Chronik II 209. 219.
Merseburg I 82.
— Dom zu I 73.

Merseburg, Dom zu, Grabplatte Rudolfs von Schwaben I 177. 178. Abb. I 178.
Messe, die wunderbare des h. Gregor. Holzschnitzwerk an einem Altar in der Katharinenkirche zu Lübeck Abb I 507.
—. Holzschnitt von Albrecht Dürer I 532 Abb I 534.
Meßbuch Heinrichs II. in der kgl. Bibliothek zu München I 68. 71.
Metsker, Jeronymus II 88
Mettenleiter II 550.
Metz I 41.
— Kathedrale zu I 321.
Michelstadt I 32. 33. 44.
Minden I 97.
— Dom zu I 325 f.
— — , Abb. Inneres I 326.
Miniator und Miniatur I 20
Modicia = Monza.
Monster, Everhard van, I 508.
Monstranz, goldene, aus dem Domschatz zu Fritzlar, 15 Jahrh. I 430. Abb. I 428.
Monza, Dom zu I 96. 97.
— Domschatz zu II 12 f.
Mühlhausen in Thüringen, Marienkirche zu I 332.
Mulinheim I 33.
Muller, Christof II 108.
München I 52. 53. 54. 68. 82. 85. 88. 89. 90. 92. 95. 99. II 204. 208.
— Frauenkirche zu I 361.
— St. Michaelis-Hofkirche II 174. Abb. Inneres derselben II 176.
— Treppenhaus der Staatsbibliothek von Friedrich von Gärtner Abb. II 409.
Münster in Westfalen, Dom zu I 220. 329.
— Lambertikirche I 329.
— Liebfrauenkirche (Überwasserkirche) I 329.
— Kirche St. Ludger I 329.
— Rathaus zu I 329. Abb. I 330.
Münzenberg, Schloß in der Wetterau I 132.
Musenalmanach, Göttinger, Titelblatt Abb. II 328.
Museum, das Alte, zu Berlin von Schinkel II 400 Abb. II 402.
Muttergotteskronleuchter in der St. Nikolaipfarrkirche zu Kalkar I 419. Abb I 421.

N.

N, Zierbuchstabe aus dem 11. Jahrh. in einem Evangelienbuch des erzbischöflichen Museums zu Köln Abb. I 107.
— Zierbuchstabe, gotischer, von 1271. Aus einer Urkunde des Koblenzer Staatsarchivs Abb I 321.
— Zierbuchstabe, gotischer, aus der Endzeit des 13. Jahrhunderts Abb. I 324.
Näcke, G. H. II 428.
Näfels in der Schweiz II 216.
Nahl, Joh. August, Bildhauer II 274. 347.
— — Maler II 390.
— Hektors Abschied II 390. Abb. II 391.
Nahl, Samuel II 347
— Büste des Oberbaudirektors Du-Ry Abb. II 350.
— Selbstbildnis Abb. II 350.
Naumburg, Dom zu I 222.
— Dom zu, Kreuzigung, Steinbildwerk am Lettner desselben I 240.
— Dom zu, das Abendmahl und Christi Gefangennahme, Steinbildwerke am Lettner desselben I 241. Abb. I 242.
— Dom zu, Standbild eines Ritters im Chor Abb. I 242. Standbilder eines Stifterpaars I 243. Abb. I 244. Ansicht einer statuengeschmückten Chorwand I 242. Abb. I 243.
Nazarener II 428.
Necker, de II 18.
Neptun und Juno, Marmorfiguren im Schloß zu Würzburg Abb. II 293.
Neresheim II 269.
Nesensche Lutherpokal, der II 84. Abb. II 85.
Neumann, Johann Balthasar II 269. 300.
Neuß, Quirinskirche zu I 200. Abb. I 201.
Niederhaslach in den Vogesen, St. Florianskirche I 294.
Niesenberger, Hans I 285.
Nikolaus, Meister, Schöpfer der Schmelzmalerei des Altaraufsatzes in der Stiftskirche zu Klosterneuburg I 154.
Notker der Stammler I 65.
Nowgorod, Sophienkirche zu, Erzthüre I 178. 179.
Nürnberg II 184. 216. 221. 222. 225.
— Der Schöne Brunnen zu I 349. Abb. I 350.
— Frauenkirche zu I 346.
— — , Eingangsvorhalle I 346. Abb. I 347.
— Frauenkirche zu, Tucherscher Altar I 352.
— Germanisches Museum zu I 214. 258. 481. 483. 486. 497. 532. II 8. 17. 72. 78. 79. 122. 125. 128. 263.
— Lorenzkirche zu I 344.
— — , Imhoffsches Altarbild I 352.
— Lorenzkirche zu, Tabernakel I 349.
— Nassauerhof zu I 348. Abb. I 349.
— der Pellerhof II 150. Abb. II 151.
— Sebalduskirche zu I 227. 228. 344.
— Sebalduskirche zu, Brautthür I 345 Abb. I 345.
— das Dürerhaus von J. A. Klein Abb. II 524.
Nymwegen, Palast Karls des Großen zu I 33.

O.

O, Zierbuchstabe aus Kaiser Heinrichs II. Meßbuch (11. Jahrh.) Abb. I 85.
Oberzell auf der Insel Reichenau im Bodensee, Kirche St. Georg zu I 79.
— Wandmalereien der St. Georgskirche I 79. Abb. I 80.
Odo, Baumeister I 31.
Oeser, Adam Friedrich II 315. 334.
Ohlmüller, Daniel Joseph II 511.
Oleyman, Meister Konrad, Baumeister am Straßburger Münster I 292.
Oliva, Kloster bei Danzig I 386.
Olivier, Brüder II 461.

Olivier, Friedrich II 462.
Oppenheim, Katharinenkirche zu I 323.
Otto der Große I 83.
Otto II. I 83 f.
Otto II. und seine Gemahlin Theophano, von Christus gesegnet. Elfenbeinschnitzerei (Buchdeckel) I 85. Abb. I 86.
Otto III. I 85.
Ottos III. Evangelienbuch im Domschatz zu Aachen I 87.
— Evangelienbuch im Domschatz zu Aachen, Otto III. mit Vertretern der Reichsfürsten, des Adels und der Geistlichkeit, Titelminiatur desselben Abb. I 87.
Otto der Heilige, Bischof von Bamberg I 230.
Overbeck, Johann Friedrich II 425. 460. 462. 464. 465 f.
— die sieben mageren Jahre II 439. Abb. II 443.
— Sofronia und Olindo Abb. II 464.
— die Vision des heiligen Franziskus II 465. Abb. II 468.
— die Grablegung Abb. II 469.
— die Ehe II 470. Abb. II 470.

P.

P, Zierbuchstabe aus der Bibel Karls des Dicken (9. Jahrh.) I 54. Abb. I 42.
— Zierbuchstabe aus einer westfälischen Evangelienhandschrift des 11/12. Jahrhunderts in der ständischen Landesbibliothek zu Kassel Abb. I 176.
Pacher, Michael I 502. II 56.
— der Altar von St. Wolfgang im Salzkammergut Abb. I 504.
Paderborn, Bartholomäuskapelle zu I 77.
— Dom zu I 221.
— Domschatz zu I 139.
Pähl, Flügelaltar aus I 454.
Paradiesgarten, das Bild im Historischen Museum zu Frankfurt a. M. I 458.
Paris I 18. 19. 36. 50. 51. 56. 58. 59. 85. 86.
Paulinzelle, Kloster zu, in Thüringen I 110.
Paulinzelle, Mittelschiff der Basilika Abb. I 111.
Pellerhof zu Nürnberg II 150. Abb. II 151.
Penz, Georg II 27. 28 f.
— Christus segnet die Kinder Abb. II 27
Petershausen, Kloster zu Konstanz I 78.
Peterskirche zu Köln am Rhein I 323.
Petreosa, Goldfund zu I 17.
— vogelförmiges Schmuckstück Abb. I 17.
Pforr, Franz II 428.
— Joh. Georg II 428.
Pforzheim II 178. 182.
Phalera (Zierscheibe) Abb. I 4.
Philipp der Großmütige, Landgraf von Hessen, Standbild von Elias Gottfro in der St. Martinskirche zu Kassel II 191. Abb. II 191.
Pilasterkapitäl, jonisches im Barock-, Rokoko- und im klassizistischen Geschmack, 3 Abb. II 354.
Plattstich, in demselben gestickte Figur (hl. Barbara) von einer Kasel aus dem 16. Jahrh. II 123. Abb. II 126.
Pleidenwurff, Hans I 490.
— Wilhelm I 490.
Pokal des Kaisers Maximilian in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien II 83. Abb. II 83.
Pokal, vergoldeter, von Wenzel Jamnitzer II 95. Abb. II 97.
— vergoldeter v. Jahre 1600 aus dem Lüneburger Silberschatz Abb. II 86.
— vergoldeter, v. Jahre 1562 aus dem Lüneburger Silberschatz Abb. II 86.
Pöppelmann, Mathias Daniel II 255. 285.
Portal an der Dompropstei zu Konstanz II 141. Abb. II 141.
— am Kanzleigebäude zu Überlingen II 140. Abb. II 140.
— des ehemaligen Martinsgymnasiums zu Braunschweig II 142. Abb. II 142.
Porzellan, Berliner II 291 Abb. II 352.
— Meißener Abb. II 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290.
Porzellanleuchter, Meißener mit Diana Abb. II 285.
Porzellan-Armleuchter (Meißen) Abb. II 286.
Prag I 367 f. II 190. 239.
— Allerheiligenkirche zu I 370.
— Dom zu I 368 f. Abb. I 369.
— Domschatz zu I 372.
— Erzbild des heiligen Georg auf dem Domplatz zu I 372. Abb. I 373.
— Kapitelsbibliothek zu, Handschrift aus dem 12. Jahrh. I 253.
— Karlshofer Kirche zu I 370.
— Moldaubrücke (Karlsbrücke) I 370.
— Böhmisches Museum zu, Prachtgebetbücher I 378.
— St. Thomaskirche zu I 442.
Preller, Friedrich II 575 f.
— Capri Abb. II 573.
— Goethe im Tode Abb. II 574.
— Odysseus und Kalypso Abb. II 575.
— Odysseus in der Unterwelt Abb. II 576.
— Penelopes Traum Abb. II 577.
Preyer, Joh. Wilh. II 547.
Prunkschüssel aus Silber getrieben. Von Krenberger II 89. Abb. II 91.
Psalter Karls des Kahlen I 52. 56. Abb. der Einbandplatten I 58. 59.
— St. Galler goldner, Anfangsseite aus demselben I 60. Abb. I 61.
— St. Galler, figürliche Darstellung (Auszug des Heeres) I 62 Abb. I 62.
— aus dem 12. Jahrh. in der königl. Privatbibliothek zu Stuttgart I 252.

Q.

Quaglio, Dominicus II 550.
Quedlinburg, I 71.
— Schloßkirche (Petrikirche) zu, I 71. 92.
— Schloßkirche Petrikirche zu, Teppiche I 175. Abb. I 175.
— Wipertskirche zu I 71. 72.

R.

Racholf, Baumeister I 47.
Rahl, Karl II 575.
Ramberg, Joh. Heinrich II 524.

Ramberg, Joh. Heinrich, Titelkupfer zu Goethes Faust II 524. Abb. II 514.
Ramersdorf (im Siebengebirge), Deutschordenskapelle daselbst I 417. Zwei Gewölbekappen aus derselben Abb. I 416.
Ramwolds Einbanddecke des Evangelienbuches Karls des Kahlen aus der Abtei St. Emmeram zu Regensburg I 94. 96. Abb. I 95.
— Einzelheiten von derselben Abb. I 96.
Rathaus zu Augsburg II 152. Abb Saal darin II 153.
— zu Bremen II 147.
— das rechtsstädtische zu Danzig II 143. 144. Abb. II 143.
— zu Dortmund I 231.
— zu Köln II 146. Abb. der Vorhalle desselben II 148.
— zu Münster i. W. I 329. 330. Abb. I 330.
— zu Nürnberg II 150.
— zu Rothenburg ob der Tauber II 147. Abb. II 149.
Ratingen bei Düsseldorf, Monstranz in der Kirche I 428.
Ratssilberzeug der Stadt Lüneburg I 429 f. Abb. I 431. 432. 433. II 84. 86.
Ratzeburg, Dom zu I 217 f. 239. Innenansicht Abb. I 217. Südansicht Abb. I 218
Rauch, Christian Daniel II 406 f.
— Selbstbildnis Abb. II 410.
— Denkmal der Königin Luise im Mausoleum zu Charlottenburg II 410. Abb. II 411.
— Aufbruch der Landwehr 1813. Anfang des Frieses von Rauchs Blücherdenkmal zu Berlin II 412. Abb. II 392.
— Standbild Blüchers in Berlin II 412. Abb. II 412.
— Max-Josephs-Denkmal in München II 414 Abb. II 413.
— Dürer-Denkmal in Nürnberg II 414. Abb. II 414.
— Denkmal der Polenkönige Mieczyslaw und Boleslaw im Dom zu Posen II 415. Abb. II 415.
— Francke-Denkmal im Hofe des Waisenhauses zu Halle II 415. Abb. II 416.
Rauch, Christian Daniel, Goethe im Hausrock II 416. Abb. II 417.
— Jungfrau Lorenzen von Tangermünde auf dem Hirsch II 416. Abb. II 418.
— Viktoria in der Walhalla bei Regensburg II 417. Abb II 420.
— kranzwerfende Viktoria in der Walhalla bei Regensburg II 417. Abb. II 419.
— Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin II 419. Abb. II 421.
— Studienkopf (Helene Engel), Studie zu Danaide II 422. Abb. II 423.
— Mosesgruppe in der Friedenskirche zu Potsdam II 422. Abb. II 422.
Rauchfaß, romanisches, Silber (12. Jahrh.) I 143. Abb. I 143.
— gotisches, Erz vergoldet (14. Jahrh.) I 430. Abb. I 428.
Raven, Everhard, Erbauer der Münsterkirche zu Überlingen am Bodensee I 353.
Ravenna, I 8 f. 16.
— Basilika (jetzt S. Spirito) I 8.
— Baptisterium, (Taufkirche der Arianer) I 8.
— arianische Kathedrale und Hofkirche Theodorichs, S. Martinus in coelo aureo (jetzt S. Apollinare nuovo) I 8.
— Theodorichs Palast I 8.
— Theodorichs Grabmal I 8 f. Abb. I 9.
Regensburg I 52. 94. II 187. 238.
— Dom zu I 338 f.
— — , Abb. Haupteingang I 341.
— Kirche von St. Emmeram, Bildwerke a. d. 11. Jahrh. I 181.
— Stift St. Emmeram I 52. 60.
— Rathaus zu, Steinbildwerk am Portal des Seitenflügels I 342. Abb. I 342.
— „Schottenkirche" St. Jakob I 187.
— St. Ulrichskirche I 339.
Reichardt, Hans siehe Heinrich Reitz II 81. 82.
Reichenau im Bodensee I 48. 91.
Reichenberg, Burg bei St. Goarshausen I 230.
Reitz, Heinrich (Hans Reichardt), Dreifaltigkeits-Schaumünze II 81. Abb. II 82.
Relief, frühgotisches die Seligen und Verdammten am Tage des Gerichts) im Kreuzgange des Mainzer Doms Abb. I 400.
Reliefstickereien aus dem 15. Jahrh. Abb. I 436.
Reliquienbehälter in der Johanniskirche zu Herford in Westfalen I 97. Abb. I 98.
Reliquienkästchen, spätromanisches mit Schmelzwerk aus dem 13. Jahrh. I 256. Abb. I 257.
Reliquienschrein des heiligen Suitbert in der Stiftskirche zu Kaiserswerth I 426. Abb. I 427.
Rethel, Alfred II 578 f.
— aus seinem Hannibalszug II 581. Abb. II 579.
— Otto III. in der Gruft Karls des Großen II 580. Abb. II 578.
— aus seinem Totentanz II 581. Abb. II 580.
— der Tod als Erlöser II 581. Abb. II 581.
Retzsch, Moritz II 428.
Richter, Ludwig II 563.
— aus seinen Holzschnittbildern zu den deutschen Volksbüchern Abb. II 560.
— Vorzeichnung auf Papier zu einer Illustration für Musäus' Volksmärchen Abb. II 561.
— aus seinen Holzschnittbildern zu Musäus' Volksmärchen Abb. II 562.
— aus seinen Holzschnittbildern zu den Studentenliedern 2 Abb II 563. 564.
— Holzschnittbilder aus Bechsteins Märchenbuch 2 Abb. II 565. 566.
— 2 Illustrationen zum Landprediger von Wakefield II 565. Abb. II 559.
— Rübezahls Garten aus Fürs Haus Abb. II 567.

Riedel, August II 530.
Riedinger, Georg II 165.
— Johann Elias II 290.
— fliehender Hirsch Abb. II 295.
— die vier Jahreszeiten der Hunde: Sommer Abb. II 296.
— Selbstbildnis Abb. II 297.
— Martin Elias II 297.
Riemenbeschlag, germanischer Abb. I 4.
Riemenschneider, Tilman I 496 f.
Riepenhausen, Franz II 427.
— Johannes II 427.
— Fr. u. J., Herzog Heinrich der Löwe verteidigt den Kaiser Friedrich Barbarossa im Kampfe gegen die aufrührerischen Römer II 428 Abb. II 431.
Riquin, Erzgießer I 179.
Rietschel, Ernst II 498 f. 518.
— Reliefbilder in der Aula der Universität zu Leipzig II 500. Abb. II 497.
— Goethe- und Schiller-Denkmal in Weimar Abb. II 498.
Rode, Bernhard II 337. 354
— Friedrich der Große stiftet den Fürstenbund Abb II 353.
Rogkerus, Mönch des Benediktinerklosters Helmarshausen in Niederhessen I 140
Rokokoschnörkel, Holzschnitzerei im Schloß zu Brüssel Abb. II 313.
Rokoko-Wandverzierung aus Porzellan Abb. II 283.
Rokoko-Wohnhaus in Kassel Abb. II 301.
Roland zu Bremen I 401. Abb. I 402,
Rolandslied des Pfaffen Konrad I 437.
Rom, Bibliothek von St. Paul vor den Mauern I 42. 54. 55.
Roos, Joh. Heinr. II 229
Roritzer, Konrad I 344. 398.
— Matthäus I 340.
— Wolfgang I 340. II 168.
Rosenwasserbecken aus vergoldetem Silber von Daniel Kellerthaler II 220. Abb. II 217.
Rostock, Ziegelsteinbauten zu I 385.
Rothenburg ob der Tauber II 147.
— das Rathaus II 147. Abb. II 149.
Rottenhammer, Johann II 202. 204.
— Engel der Gerechtigkeit, Wandmalerei am Gewölbe der Schloßkirche zu Bückeburg II 205 Abb. II 207
Rottmann, Karl II 494 f.
— Syrakus Abb. II 495.
— Schlachtfeld von Marathon Abb. II 496.
Rubrikator I 20.
Rudolf von Habsburg, Grabstein desselben in der Krypta des Doms zu Speyer I 403. Abb. I 403.
— von Hohenems, Weltchronik I 439.
— von Schwaben, Grabplatte im Dom zu Merseburg I 177. Abb. I 178.
Rughese, Nikolaus I 384.
Rühl, Joh. Christian II 407.
Rundbogenfries von der Kirche Breitenau in Hessen Abb. I 68.
Runge, Philipp Otto II 427.
— die vier Tageszeiten: Der Morgen, der Abend II 427. Abb. II 428. 429.
Runkelstein, Schloß bei Bozen I 444.
Rupert, Kurfürst von der Pfalz, Standbild von Sebastian Götz am Friedrichsbau zu Heidelberg Abb. II 193.

S.

S, Zierbuchstabe, langobardischer Abb. I 5.
— Zierbuchstabe aus einer um 700 angefertigten Handschrift in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen Abb. I 22.
— Zierbuchstabe, karolingischer aus Ludwigs des Deutschen Psalter (9. Jahrh.) Abb. I 55.
Saarwerden, Friedrich von, Erzbischof, Grabmal im Dom zu Köln I 408.
Sakramentshäuschen von Adam Kraft in der Lorenzkirche zu Nürnberg I 491 f. Abb. I 490.
— von 1611 und Teil des Hochaltars im Münster zu Überlingen II 177. Abb. II 179.
Salem, Kirche zu II 327 f.
Salem, Kirche zu, der Hochaltar und seine Umgebung II 329. Abb. II 324.
— Kirche zu, Kindergruppe aus der Chorausschmückung II 328. Abb. II 322.
— Kirche zu, Marmoranfbau an der Ostwand des Chors II 327. Abb. II 321.
— Kirche zu, Nebenaltar II 328. Abb. II 323.
Salomo, Abt von St Gallen und Bischof von Konstanz I 63.
— Abt von St. Gallen und Bischof von Konstanz. Zierbuchstabe C von demselben aus dem langen Evangelienbuch der Stiftsbibliothek zu St. Gallen I 63. Abb. I 63.
Saltjenhusen, Wilhelm I 429.
Sandrart, Joachim von II 9. 225 f.
— Abbildung des Friedens- und und Freudenmahls vom 25. September 1649 II 225. Abb. II 222. 223.
— der Oktober Abb. II 226.
— der November Abb. II 227.
Sanssouci, Schloß b. Potsdam II 310.
— Schloß bei Potsdam, der Paroleſaal Abb. II 312.
Saphir, geschnittener, mit dem Brustbild des Gotenkönigs Alarich I 6.
Sattelverzierung, Bruchstück e. elfenbeinernen: der König im Handgemenge Abb. I 447.
Schadow, Friedrich Wilhelm II 436. 438. 534. 550.
— Bildnis von Julius Hübner Abb. II 525.
— Joh. Gottfried II 356 f.
— Grabmal des Grafen von der Mark in der Dorotheenstädtischen Kirche zu Berlin II 357. Abb. II 359.
— Entwurf zu dem Grabmal des Grafen von der Mark Abb. II 358.
— der Genius des Todes an der Seitenwand von dessen Grabmal des Grafen von der Mark II 360. Abb. II 361.
— Entwurf zu einem Denkmal Friedrichs des Großen II 361. 2 Abb. II 362. 363.

Schadow, Johann Gottfried, Standbild des Fürsten Leopold von Dessau auf dem Wilhelmsplatze zu Berlin II 361. Abb. II 364.
— Standbild des Generals Zieten auf dem Wilhelmsplatze zu Berlin II 361. Abb. II 364.
— die Prinzessinnen Luise u. Friederike von Mecklenburg, Marmorgruppe II 362. Abb. II 365.
— Lutherstandbild in Wittenberg II 363. Abb II 366.
— Handzeichnung, Kaffeegesellschaft II 365. Abb. II 367.
— Selbstbildnis Abb. II 368.
— Rudolf, Sohn Joh. Gottfr. Schadows II 364. 436.
Schäfer, der, als Vogelfänger Meißener Porzellanfigürchen Abb. II 289.
— und Schäferin, Meißener Porzellanfigürchen Abb. II 290.
Schäfergruppe, Meißener Porzellan Abb II 289.
Schäferin, Meißener Porzellanfigürchen Abb. II 289.
Schaffhausen II 199.
— Münster zu I 110.
Schassner, Martin II 15.
— Madonna II 15. Abb. II 16.
Schale mit den Arbeiten des Herkules von M. Dinglinger. Im Grünen Gewölbe zu Dresden II 259. Abb. II 256.
— aus dem Schwanenservice des gräfl. Brühlschen Hausfideikommiß Abb. II 287.
Schäufelin, Hans Leonhard II 20.
— arbeitende Landleute Abb. II 21.
— Holzschnitt aus dem Teuerdank Abb. II 22. 23.
Schauspielhaus, das, zu Berlin von Schinkel II 398. Abb. II 401.
Schedels Buch der Chroniken, Abb. von Michael Wohlgemuth, Bau der Arche Noahs Abb. I 488. St. Lukas der Malerpatron. Die sieben Kurfürsten des heiligen römischen Reichs Abb. I 489.
Schedula diversarum artium I 163.
Scheffauer II 366.
Scheidenbeschläge, geätzte aus dem 16. Jahrhundert Abb. II 105.
Schendeler, Johannes I 328.
Scheuren, Kaspar II 544.
— Bacharach Abb. II 535.
Schick, Gottlieb II 380.
— Apollo unter den Hirten Abb. II 385.
Schickhardt, Heinrich II 172.
Schild, altnordischer aus dem Museum zu Kopenhagen Abb. I 2.
Schinkel, Karl Friedrich II 395.
— dessen Pastellbildnis von Fr. Krüger Abb. II 396.
— Entwurf zu einem Hause vom Jahre 1801 II 396. Abb. II 397.
— Theaterdekoration (zu Käthchen von Heilbronn) II 397. Abb. II 400.
— griechische Landschaft II 397. Abb. II 399.
— das Schauspielhaus zu Berlin II 398. Abb. II 401.
— das Alte Museum zu Berlin II 402. Abb. II 402.
— Entwurf zu einer Königsburg (Palast des Königs Otto von Griechenland auf der Akropolis in Athen) 1834 II 403. Abb. II 407.
— das goldene Taufbecken des preußischen Königshauses II 403. Abb. II 406.
— Leuchter, nach seiner Erfindung in Bronze ausgeführt Abb. II 404.
— Vase und Eimer, mit Benutzung antiker Motive unter seiner Leitung in Bronze ausgeführt Abb. II 405.
Schirmer, Joh. Wilhelm II 544.
— Waldlandschaft Abb. II 532.
— die Vertreibung Hagars II 544. Abb. II 533.
— Hagar in der Wüste II 544. Abb. II 534.
Schlachterhaus zu Hildesheim II 131. Abb. II 131.
Schlüter, Andreas II 242 f.
— Kriegermasken im Hof des königl. Zeughauses z. Berlin II 248. Abb. II 239.
— Medusenhaupt im Hof des königl. Zeughauses zu Berlin II 250. Abb. II 240.
Schlüter, Andreas, Standbild des Großen Kurfürsten auf der Kurfürstenbrücke zu Berlin II 247. Abb. II 237.
— Thürfüllungen am königl. Zeughaus zu Berlin II 248. Abb. II 238.
— Gerhard II 242.
Schmidt, Georg Friedr. II 292.
— Bildnis des Hirsch Michel Abb. II 299.
— Selbstbildnis Abb. II 298.
Schmuckkästchen, von einem elfenbeinernen, aus dem 14. Jahrh., Gesellschaftsspiele Abb. I 450.
Schmuckschränkchen aus Holz und Silber (17. Jahrh.) Abb II 106.
Schmuckstück, vogelförmiges, a. dem Goldfund zu Petreosa Abb. I 17.
Schneck, Johann II 286.
Schnitzerei aus Elfenbein und braunem Holz, Abraham und Isaak von Simon Troger II 286. Abb. II 292.
Schnorr von Carolsfeld, Hans Veit II 461.
— — — Julius II 461. 475 f.
— der heilige Rochus II 461. Abb. II 462.
— aus seinen Fresken zu Ariost in der Villa Massimo zu Rom II 462. Abb. II 463.
— landschaftliche Studie vom Jahre 1822 Castel Gandolfo und Albanersee II 476. Abb. II 474
— der Brunhilde Empfang in Worms II 479. Abb. II 476.
— der Nibelungen Ende II 479. Abb. II 477.
— Siegfrieds Leiche, Deckengemälde im Königsbau der Residenz zu München II 479 Abb. II 475.
— die Geburt des Hermes. Aus seinen Fresken zu den Hymnen des Homer II 480. Abb. II 478.
— Holzschnittillustration zum Nibelungenlied II 482. Abb. II 479.
— Adam und Eva nach der Verstoßung. Aus seiner Bilderbibel II 484. Abb. II 480.

Schnorr von Carolsfeld, Julius, Jesus erscheint zwei Jüngern auf dem Wege nach Emmaus. Aus seiner Bilderbibel II 484. Abb. II 481.
— Ludwig Ferdinand II 461.
Schön, Martin, siehe Schongauer, Martin I 477.
Schongauer, Kaspar I 477.
— Martin I 477 f.
— dessen Bildnis von Hans Burgkmair I 477. Abb. I 470.
— Madonna in der Martinskirche zu Kolmar I 478. Abb. I 471.
— Kreuzschleppung I 479. Abb. I 473.
— Rauchfaß I 479. Abb. I 477.
— Tod der Maria I 479. Abb. I 474.
— Verkündigungsengel I 479. Abb. I 475.
— Versuchung des heiligen Antonius I 479. Abb. I 476.
Schreibpult vom Jahre 1554 Abb. II 108
Schrein des heil. Emmeram vom Jahre 1423 in St. Emmeram zu Regensburg I 427. Abb. I 427.
Schrödter, Adolf II 546, 547 567.
— Don Quixote und Sancho Pansa auf Abenteuer ziehend Abb. II 536.
— aus Leben und Meinungen des Herrn Piepmeyer, Abgeordneten zur konstituierenden Nationalversammlung zu Frankfurt a. M. II 547. Abb. II 537.
— Maibowle Abb. II 538.
Schühlein, Hans I 480.
Schule von Kalkar II 59.
Schütz, Christian Georg II 347.
Schwanthaler, Ludwig II 505 f.
— Hermannsschlacht im Giebelfeld der Walhalla bei Regensburg II 506 Abb. II 505.
— Otto der Erlauchte, Erzstandbild Abb. II 506.
— Erzstandbild der Bavaria auf der Theresienwiese bei München Abb. II 507.
— Selbstbildnis Abb. II 508.
Schwartz, Hans II 80.
Schwarz, Christoph II 204.
Schwarzrheindorf, Kirche zu I 127.
Schwarzrheindorf, Kirche zu, Wandgemälde I 166. Abb. I 166.
Schweigger, Georg II 220.
Schweiner, Hans von Weinsberg II 170.
Schwerin I 410.
Schwind, Moritz von II 559 f.
— Ritter Kurts Brautfahrt Abb. II 548.
— aus dem Album von Radierungen Abb. II 555. 556. 557. 558.
— Entwurf zu einem Trinkhorn Abb. II 556.
— Entwurf zu einer Tabakspfeife Abb. II 557.
— von der Gerechtigkeit Gottes II 562. Abb. II 554.
— der gestiefelte Kater II 562. Abb. II 553.
— aus seinem Märchen von den sieben Raben II 562. Abb. II 551
— von seinen Fresken auf der Wartburg aus dem Leben der h. Elisabeth II 562. Abb. II 549.
Seekatz, Johann Konrad II 290.
Seidenhofstube, die alte, im Gewerbemuseum zu Zürich II 121. Abb. II 123.
Seidennähter I 432.
Seidenstickerei vom Schluß des 14. Jahrh. Abb. I 435.
Seligenstadt I 33.
Semper, Gottfried II 517.
— das neue Hoftheater zu Dresden II 519. Abb. II 513.
Senefelder, Aloys II 365.
Siegel Kaiser Albrechts II., I 432. Abb. I 434.
— Kaiser Karls IV. I 379.
— König Wenzels I 379.
Siegelstempel I 431.
Siegen, Ludwig von II 229.
Silberschatz, Lüneburger, Bürgereidskristall vom Jahre 1444 I 430. Abb. I 431.
— Achatbecher vom Jahre 1472 I 431. Abb. I 432.
— silberne Konfektschale aus d. 15. Jahrh. I 431. Abb. I 433.
— Trinkhorn vom Jahre 1486, mit Silber beschlagener Elefantenzahn I 431. Abb I 433.
— der große Löwe, silbernes Gießgefäß II 84. Abb. II 84.
Silberschatz, Lüneburger, vergoldeter Pokal aus dem Jahre 1562 Abb. II 86.
— vergoldeter Pokal v. Jahre 1600 Abb. II 86.
Simmern II 180.
Sintram, Schönschreiber von St. Gallen I 62.
Soest, Kirche St. Maria zur Wiese (Wiesenkirche) zu I 251. 327.
— Patroklikirche zu I 168. Abb. I 169.
— Konrad von, Maler (14. bis 15. Jahrh.) I 458.
Sohn, Karl Ferdinand II 535. 536.
Soldau, Philipp II 77.
Solis, Virgil II 194 f.
— Ornamentstich, Karl V., Ferdinand und Franz I. mit ihren Frauen Abb. II 198.
— die Bannerträger v. Schwyz, Uri, Unterwalden u. Zürich II 194. Abb. II 197.
Soller, August II 512.
Speyer, Dom zu I 118.
— — , östliche Ansicht Abb. I 122.
— Dom zu, Krypta desselben Abb. I 119.
— Dom zu, Säulenkapitäl aus der Afrakapelle Abb I 121.
Spiegelkapsel, elfenbeinerne aus dem 14. Jahrh. Abb. I 450.
Spiegeltischchen, holzgeschnitztes (sog. Konsole) im Schloß zu Bruchsal Abb. II 267.
Spranger, Bartholomäus II 202. 205.
Springinklee, Hans II 24. 62.
— die heilige Brigitte aus dem Hortulus animae Abb. II 25.
Standuhr von vergoldetem Kupfer a. d. J. 1564 II 88. Abb. II 90.
— silberne mit Edelsteinen und Kameen besetzt von J. Chr. Köhler. Im Grünen Gewölbe zu Dresden Abb. II 252.
— aus Porzellan (Meißen Abb. II 284.
Staufenbergischer Altar zu Kolmar I 477.
Steffensche Haus, das, zu Danzig II 144. Abb. II 144.
Steinbach bei Michelstadt im Odenwald I 32.

Steinle, Eduard II 490.
Steinmetz, Hans, Baumeister I 361.
— Grabstein desf. in Landshut Abb. I 361.
Stendal I 386.
Stephan von Köln, Meister (Stephan Lochner) I 460 f. 472.
— Madonna im Rosenhag (Kölner Museum) I 460. Abb. I 459.
— Meister, Kölner Dombild I 460. Abb. 460/461 (Einschaltbild).
— Meister, Madonna mit dem Veilchen I 462. Abb. I 462.
Stieler, Karl II 550.
Stiglmayer, Erzgießer II 414.
Stilke, Hermann II 538.
Stimmer, Abel II 199.
— Hans Christoph II 199.
— Tobias II 198 f.
— eine Seite aus seiner Holzschnittbibel II 201. Abb. II 205.
— Kind und Jungfrau aus der Holzschnittfolge: Die Lebensstufen des Weibes u. des Mannes Abb. II 204.
— Holzschnitt eines fliegenden Blattes, Audienz des Kaisers Maximilian II. II 200. Abb. II 203.
Stoß, Veit I 495.
— der englische Gruß, Holzschnitzwerk I 495. Abb. I 496.
Stralsund I 410.
Straßburg i. E. II 199.
— Münster zu I 286 f.
— — , die Figur der christlichen Kirche am Südportal I 288. Abb. I 288.
— Münster zu, romanische Glasmalerei I 291. Abb. König Heinrich und König Friedrich I 290.
— Münster zu, gotische Glasmalerei um 1300 I 291, Abb. König Philipp I 291.
— Münster zu, Langhaus Abb. I 293.
— Münster zu, Fensterrose an Erwins Fassade I 295. Abb. I 296.
— Münster zu, der Versucher und die thörichten Jungfrauen, Gruppe am südlichen Nebenportale I 298. Abb. I 299.
Straßburg, Münster zu, Katharinenkapelle I 302.
— Münster zu, Westfront Abb. I 305.
— Münster zu, Kanzel von Hans Hammerer I 306. Abb. Oberteil derselben I 307.
— Münster zu, St. Lorenzportal I 308. Abb. I 309.
— Frauenhaus zu I 294. 302. 310.
— Wilhelmskirche zu I 406.
Straußenei in vergoldeter Fassung II 87. Abb. II 89.
Strigel, Bernhard II 15.
Stuckputto im Festsaal des Schlosses zu Bruchsal Abb. II 266.
Stuckverzierung (italienisch) über einer Thür im Schloß Schleißheim Abb. II 228.
— (Unterteil einer Fenstereinfassung) im Schloß zu Schleißheim Abb. II 262.
— an einer Decke des Schlosses zu Bruchsal Abb. II 263.
Stüler, Friedrich August II 509.
Stuttgart II 180. 182.
— altes Schloß zu II 157.
— Hof des alten Schlosses Abb. II 158.
Suger, Abt von St. Denis I 154.
Sürlin, Jörg. der ältere I 357. 491. 494.
— ein Teil des Chorgestühls im Münster zu Ulm Abb. I 358.
— Jörg, der jüngere I 491.
Syrlin, Jörg, der ältere siehe Sürlin.

T.

Tangermünde I 386.
— Rathaus zu Abb. I 387.
— Schloß zu I 381.
Tassilokelch zu Kremsmünster I 104.
— zu Kremsmünster, Christusbild und Verzierungen von demselben I 23. 24. Abb. I 24.
Taufbecken, kaiserliches, aus getriebenem Gold aus dem 16. Jahrh. II 97. Abb. II 100.
Teppich, gewirkter, in der Pfarrkirche zu Gelnhausen, Jagd auf das Einhorn Abb. I 435.
Teschler, Johannes II 80.
Teschler, Johannes, in Buchsbaum geschnitztes Bildnis des Ratsschreibers und Syndikus Lazarus Spengler, des Reformators von Nürnberg Abb. II 78.
Teuerdank, 2 Abbildungen daraus von Hans Schäufelin II 23.
Thann, Kirche St. Theobald I 323.
Theatrum Europaeum von Matthäus Merian II 224.
Thelott, Andreas II 250. 258.
Theodorich, Meister I 415.
— Meister, Bild eines heiligen Kirchenvaters Abb. I 377.
— Meister, Tafelgem. Christus am Kreuz Abb. I 376.
Theodorich, der Gotenkönig I 7 f.
Theodorichs Grabmal zu Ravenna I 8 f. Abb. I 9.
— Palast auf dem Vorgebirge von Terracina I 8.
Theophano, Äbtissin I 157.
Theophilus, Mönch I 138. 156. 157. 162. 163. 171. 176.
Theudelinde, die Longobardenkönigin, dem h. Johannes Weihgeschenke darbringend. Relief des Eingangs am Dom zu Monza I 13. Abb. I 12.
Thille, Goldschmiedsgeselle I 11.
Thomasaltar, Meister des II 2.
— — , der ungläubige Thomas II 2. Abb. II 3.
Thongefäße, verzierte aus niedersächsischen, thüringischen, hessischen, rheinischen und süddeutschen Gräbern I 2. Abb. I 1.
Thor, das Brandenburger, zu Berlin i. J. 1764, von Daniel Chodowiecki Abb. II 333.
— das Brandenburger, zu Berlin II 355. 356. Abb. II 355.
Thorgitter, schmiedeeisernes, am Belvedere zu Wien Abb. II 261.
Thorn I 410.
— Jakobskirche zu I 393.
Thundorffer, Leo, Bischof von Regensburg I 339.
Thüreinfassung aus gebranntem Thon am Fürstenhof zu Wismar Abb. II 156.

Thürklopfer, eherner (Ende des 16. Jahrh.) Abb. II 127.
— spätgotischer eiserner, von der Sakristei der Pfarrkirche zu Bruck a. d Murr Abb. I 412.
Tieck, Christian Friedrich II 398.
Tiefenbronn, Kirche zu I 420.
Tierbildchen, germanische I 2. Abb. I 4.
Tierornament, irisches a. einem Evangelienbuch in d Bibliothek zu St Gallen I 21. Abb. I 21.
Tirol, Hans, I 371.
Tischbein, Johann Friedrich August II 346.
Johann Heinrich II 280. 281. 369 382.
— die Gründung der Akademie zu Kassel im Jahre 1778 II 352 Abb. II 351.
— Joh. Heinrich Wilhelm II 382. 427.
— Konradin von Hohenstaufen II 386. Abb. II 387.
— Johann Jakob II 383.
Tischlerarbeit, gotische, Wandschränkchen aus dem 15. Jahrh Abb. I 418.
tom Ring, Familie II 8.
Topographia von Matthäus Merian II 221.
Totentanz in der Vorhalle der Marienkirche zu Berlin I 452.
— aus einem, 15. Jahrh., der Tod und der Wirt Abb. I 452.
— von H Holbein d j. I 582 f. Abb. daraus I 580.
— von Alfred Rethel II 581. Abb daraus II 580.
Tournai, Grabesfund zu I 18.
Traubenpokal in Silber, teilweise vergoldet, 2. Hälfte des 16. Jahrh. II 83. Abb. II 83.
Trier I 25. 36. 91. 98.
– Dom zu I 116. 143. 204.
— , Kreuzgang I 261. Abb. I 261.
— Domschatz zu I 23.
— — , silbernes Weihrauchfaß I 143. Abb. I 143.
— Domschatz zu, Seitenflügel vom Triptychon des h. Andreas I 154. Abb. I 154.
Trier, Liebfrauenkirche zu I 267. 276. 322.
– Liebfrauenkirche zu, Westportal Abb. I 268.
— Stadtbibliothek zu I 128. 138.
— Neues Thor zu I 185.
Trinkhorn vom Jahre 1486, mit Silber beschlagener Elefantenzahn aus dem Lüneburger Silberschatz I 431. Abb. I 433
Trippel, Alexander II 322. 356. 357. 383.
— Alexander, allegorischer Fries auf den Frieden zu Teschen Abb. II 320.
Triumph des klassischen Stils über den Zopf Porzellangruppe (Berlin) II 353. Abb. II 352.
Troger, Simon II 286.
— Schnitzerei aus Elfenbein und braunem Holz, Abraham und Isaak II 286. Abb. II 292.
Tübingen II 182.
Tugendbrunnen in Nürnberg II 184. Abb. II 185.
Turnier, Deckel eines Elfenbeinkästchens aus dem 14. Jahrh. Abb. I 449.
Tutilo, Mönch von St. Gallen I 63. 65. 66.
— geschnitzte Elfenbeintafel an der Rückseite der Einbanddecke des langen Evangelienbuchs in der Klosterbibliothek zu St. Gallen Abb. I 64. 66.

U.

U, Zierbuchstabe aus dem Leben Heinrichs II. in der königl. Bibliothek zu Bamberg Abb. I 115.
— Zierbuchstabe aus dem 12. Jahrhundert in einer Handschrift der Trierer Stadtbibliothek Abb. I 138.
— Zierbuchstabe des 14. Jahrhunderts aus der Manesseschen Handschrift Abb. I 338.
Überlingen am Bodensee II 177. 179.
— Münsterkirche zu I 352.
— Portal am Kanzleigebäude zu II 140. Abb. II 140.
Udalrich, Abt, Bildner zu Aachen I 31.
Ulm, Ehinger Hof zu I 444.
— Münster zu I 354 f.
Ulm, Münster zu, Entwurf des Münsterturms aus dem Jahre 1494 Abb. I 356.
— Münster zu, Chorgestühl aus Eichenholz von Jörg Sürlin Abb. I 358.
Münster zu, Sakramentshäuschen I 357.
Ulrich von Ensingen, Baumeister am Ulmer und am Straßburger Münster I 303. 354 f. 357.
— Landgraf von Elsaß, Grabstein desselben I 406.
Unger, J. F. Gottlieb II 482.
Unzelmann, Friedr. Ludwig II 570.
Uta, Äbtissin von Niedermünster in Regensburg, Evangelienbuch derselben I 91.

V.

V, Zierbuchstabe aus Heinrichs II. Meßbuch zu München (11. Jahrh.) Abb. I 82.
Valch, Remigius, I 323.
Vase, in Eisen geschnittene, von M. Dinglinger. Im Grünen Gewölbe zu Dresden II 260. Abb. II 258.
Veit, Philipp II 438. 472 f.
— — , die sieben fetten Jahre II 439. Abb. II 442.
— die Einführung der Künste in Deutschland II 473. 474. Abb. II 471.
— Germania, Seitenbild zu seiner Einführung d. Künste in Deutschland II 474. Abb. II 473.
— Italia, Seitenbild zu seiner Einführung der Künste in Deutschland II 474. Abb. II 472.
Veldekes Äneide I 437.
Vermählungsbrunnen zu Wien von Fischer von Erlach II 240. Abb. II 236.
Vischer, Hans II 74. 77. 78.
— Hermann, Peter Vischers Vater II 66.
— Hermann, Peter Vischers Sohn II 68. 71.
— Jakob II 74.
— Paul II 74.
— Peter II 86 f.

Vischer, Peter, der bogenschießende Apollo II 71. 76. Abb. II 72.
— Grabmal Friedrichs des Weisen in der Schloßkirche zu Wittenberg II 74. Abb. II 75.
— Grabmal des Grafen Hermann von Henneberg und seiner Gemahlin II 67. Abb. II 67.
— das Sebaldusgrab II 68 f. Abb. II 70.
— Selbstbildnis am Sebaldusgrab in Nürnberg II 68 Abb. II 69.
— Grabmal der Margarete Tucher im Dom zu Regensburg II 72. Abb. II 73.
Vischers, Werkstatt Peter, der sich kratzende Hund II 78. Abb. II 76.
Vischer, Peter, d. j., Sohn Peter Vischers II 71. 74.
Voget, Joh Daniel II 570.
— Joh. Phil. Albert II 570.
— Karl Friedrich Otto II 570.
— Ludwig II 428.
Voigtel, Baumeister am Kölner Dom I 318.
Votivkrone, goldene, aus dem Funde von Guarrazar in Spanien I 19. Abb. I 19.

W.

W, Zierbuchstabe aus der Manesseschen Handschrift (14. Jahrh.) Abb. I 352.
— Zierbuchstabe aus Amadis aus Frankreich. (16. Jahrh.) Abb. II 183.
— Zierbuchstabe aus Merian, historische Chronik (17. Jahrh.) II 224. Abb. II 209.
Wach, Karl Wilhelm II 538
Wächter, Eberhard II 378 425
— Hiob und seine Freunde II 380. Abb. II 384.
Walch, Jakob II 24.
Waldmüller, Georg Ferdinand II 528.
— Heimkehr vom Felde Abb. II 522.
Walhalla bei Regensburg von Leo von Klenze II 404. Abb. II 408.
Wandfeldeinfassung, Stück einer holzgeschnitzten im Schloß zu Bruchsal Abb. II 265.
Wandschränkchen aus dem 15. Jahrh., gotische Tischlerarbeit Abb. I 418.
Wappensticker I 432 f.
Wechselburg I 419.
— Schloßkirche zu I 238.
— — , Kreuzigungsgruppe I 239. 243.
— Schloßkirche zu, Schmerzensmutter von der Kreuzigungsgruppe am Altar Abb. I 240.
Wedekindsches Haus (Holzhaus von 1598) in Hildesheim II 132.
Wehelin (Meister Heinrich), Baumeister am Straßburger Münster I 292.
Weiberaufruhr zu Delft aus Merians historischer Chronik Abb. II 219.
Weihwassereimerchen aus Elfenbein im Domschatz zu Aachen I 93.
— Rand desselben Abb. I 93. 94.
Weingartener Liederhandschrift I 438.
Weinhold. Michael II 256.
Weinkrug aus dem 16. Jahrh. II 121. Abb II 124.
— Siegburger aus dem 16. Jahrh. II 121. Abb. II 124.
— Betschauer aus dem 16. Jahrh II 121. Abb. II 124.
Weisheit, die, Marmorfigur im Dom zu Lübeck II 234. Abb. II 232.
Weißenburg, Kirche St. Peter und Paul zu I 323.
Weißkunig II 19.
Weltchronik, Kasseler Handschrift I 441 Abb. Abrahams erster Kampf mit der Heidenschaft I 443
Weltgericht, das, des Kölner Museums (Altkölnische Malerschule) I 464. Abb. I 463.
Wenzel, Baumeister I 363.
— der Faule, König von Böhmen, Bildnis Abb. I 367. 379.
Werden an der Ruhr, Abteikirche I 208.
Werinhar, Bischof von Straßburg I 286.
Wertheim a. d. Tauber II 180.
Wetzlar, Stiftskirche zu I 278.
Wibert, Aachener Meister I 147.
Wiedemann, Ludwig II 257
Wieland der Schmied I 3.
Wien II 219. 229. 235. 236.
— Hofbibliothek zu, Handschrift der Goldenen Bulle I 378.
— Kirche St. Maria Stiegen (Maria am Gestade) I 366.
— Kaiserl. Schatzkammer zu I 36. 37.
— Stephansdom zu I 362 f. Abb. I 364.
— Stephansdom zu, Partie an der Südseite zunächst über der Eingangsvorhalle Abb. I 365.
— Stephansdom zu, Riesenpforte I 225.
Wilhelm, Meister I 454.
— (Köln) Madonna (mit der Wickenblüte) im Germanischen Museum zu Nürnberg I 454.
— Flügelaltar im Kölner Museum I 455.
— Madonna mit der Wickenblüte im Kölner Museum I 455. Mittelbild daraus Abb. I 457.
— Graf von Katzenellenbogen, Erbauer der Burg Reichenberg I 230.
— von Oranse, Kasseler Prachthandschrift I 439 f. Abb Vorzeichnung einer Miniatur I 441. Ausgeführte Miniatur, Darstellung einer Huldigung Abb. I 441.
Wilhelmsthal, Schloß bei Kassel II 274 f.
— Schloß, Schönheitsgalerie Abb. II 282.
— Schloß, Speisesaal II 279. Abb. II 281.
— Schloß, Treppenhaus II 279. Abb. II 280.
Wimpfen im Thal, Stiftskirche St. Peter I 266. 267.
Winckelmann, Joh. Joachim II 314.
Winihart, Baumeister I 46.
Winterthur I 444.
Wismar, Fürstenhof zu II 155.
— — , Thüreinfassung aus gebranntem Thon Abb. II 156.
— Ziegelsteinbauten zu I 385.
Wohlgemuth, Bonifaz, Baumeister I 371.

Wohlgemuth, Michael I 485 f. 514.
— dessen Bildnis von A Dürer Abb. I 485.
— Altar in der Marienkirche zu Zwickau I 486.
— St. Georg und St. Sebald I 487. Abb. I 486.
— Gemälde im Huldigungssaal des Rathauses zu Goslar I 487.
— Abbildungen in Koburgers Schatzbehalter u. in Schedels Buch der Chroniken I 487. 488. 489.
Wohnhaus, klassizistisches in Kassel Abb. II 325.
Wolbero, Baumeister in Neuß I 200.
Wolfin, Schmiedemeister I 16
Wolfram von Eschenbachs Willehalm (Wilhelm von Oranse) I 378. 439.
Wölvelin, Baumeister und Bildhauer I 405 f.
Worms, Dom zu I 122 f. Abb. I 123. Inneres Abb. I 124.
— Palast Karls des Großen zu I 33.
— Anton Wonsam von II 50.
Würfelkapitäl, verziertes, in der Krypta des Domes zu Fritzlar Abb. I 70.
Wurmser, Nikolaus, I 377.
Würzburg II 269.
— königl. Schloß zu II 270.
— — — Thüre und Supraporte d. Spiegelsaals II 270. Abb. II 271.
— königl. Schloß zu, Wandsockelverkleidung II 270. Abb. II 272.
— königl. Schloß zu, von der Stuckdecke des Spiegelzimmers Abb II 273.
— königl. Schloß zu, Thürbeschlag in Bronze Abb. II 274.
— Schloß zu, Marmorfiguren Neptun und Juno Abb. II 293.
Wurzelbauer, Benedikt II 185.

X.

Xanten, Kollegiatkirche (Stiftskirche) St. Viktor zu I 322.
— — Sammlung gestickter Kirchengewänder I 434.
— — Schnitzaltäre II 59.

Z.

Zeitblom, Barthel I 480 f.
— der heil. Valentin heilt einen Fallsüchtigen I 481. Abb. I 479.
— Selbstbildnis I 481. Abb. I 480.
— aus dem mittelalterlichen Hausbuch des Germanischen Museums: Lustige Gesellschaft mit Spaßmachern in einem Garten vor den Thoren Abb. I 481.
Zeno St., Kloster bei Reichenhall in Bayern, Steinbildnis Friedrichs des Rotbarts I 187. Abb. I 186
Zick, Januarius II 290.
— Johann II 270.
— — , Teil des Deckengemäldes im Festsaal des Schlosses zu Bruchsal II 270. Abb. II 277.
Ziebland, Georg Friedrich II 511.
Zierbuchstabe A aus einer angelsächsischen Handschrift Abb. I 19
— A aus dem Psalter Ludwigs des Deutschen in der königl. Bibliothek zu Berlin (9. Jahrh.) Abb. I 54.
— A aus einer Lebensbeschreibung Heinrichs II. in der königl. Bibliothek zu Bamberg (11 Jahrhundert Abb. I 91.
— A aus einer spätromanischen Handschrift der königl. Bibliothek zu Aschaffenburg (13 Jahrh.) Abb. I 232.
— A aus einer Handschrift der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts Abb I 281.
— A aus dem Inschriftenfries der Chorschrankenbemalung am Kölner Dom Abb I 310.
— A aus einer Handschrift von 1385. Abb. I 437.
— A von Albrecht Dürer Abb. I 513.
— A nach Neudörffer-Flötner 16. Jahrh. Abb. II 128.
— A aus einem Druckwerk des 16. Jahrh. Abb. II 81.
— A (Rokoko) Abb. II 263.
Zierbuchstabe B aus Kaiser Heinrichs II. Meßbuch (11. Jahrh.) Abb. I 99.
— B, rheinischer aus dem 13. Jahrhundert in einer Handschrift des Kölner Archivs Abb. I 286.
— C aus dem langen Evangelienbuch zu St. Gallen (Ende des 9. und Anfang des 10. Jahrh.) I 63. Abb. I 63.
— D karolingischer, aus dem Psalter Ludwigs des Deutschen (9. Jahrh.) I 51. Abb. I 51.
— D aus Heinrichs II. Meßbuch in der königl. Bibliothek zu München (11. Jahrh.) Abb. I 68.
— D aus dem 12. Jahrh. in einer Handschrift der Trierer Stadtbibliothek Abb. I 128.
— D aus der Kasseler Prachthandschrift des Wilhelm von Oranse v. J. 1334. Abb. I 380.
— D aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrh Abb. I 362.
— D (Renaissance 16. Jahrh.) Abb. II 1.
— D von Daniel Hopfer (16. Jahrh.) Abb. II 53.
— D vom Ende des 16. Jahrh. Abb. II 154
— D aus Sandrarts „Teutsche Academie" (1675) II 225. Abb. II 228.
— D aus der Originalausgabe von Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst Abb. II 314.
— E aus dem Meßbuche Kaiser Heinrichs II. in der königl. Bibliothek zu München (11. Jahrh.) Abb. I 90.
— E, frühgotischer aus einem Meßbuche des 13. Jahrh. Abb. I 258.
— E, gotischer aus dem 14. Jahrh. Abb. I 423.
— F, karolingischer, aus dem Psalter Ludwigs des Deutschen (9. Jahrh.) I 51. Abb. I 51.
— F, aus einer Handschrift des 10. Jahrh. in der Kölner Dombibliothek Abb. I 78.

Zierbuchstabe F aus einer aus dem Kloster Hardehausen stammenden Handschrift zu Kassel (11. bis 12. Jahrh.) Abb I 157.
— G aus einer Handschrift des Kölner Archivs, Mitte des 13. Jahrh. Abb. I 193.
— G, gotischer, aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts von einem gestickten Altartuch in der Wiesenkirche zu Soest Abb. I 331.
— J aus dem Meßbuch Heinrichs II. (11. Jahrh.) Abb I 71.
— J aus der Manesseschen Handschrift (14. Jahrh.) Abb. I 360.
— K aus der Manesseschen Handschrift (14. Jahrh.) Abb. I 343.
— L aus dem goldenen Adakodex zu Trier Abb I 25.
— M aus einem niederrheinischen Meßbuch des 14. Jahrh. Abb. I 453.
— M aus dem 15. Jahrh. Abb I 465.
— N aus einem Evangelienbuche des 11. Jahrhunderts im erzbischöflichen Museum zu Köln Abb. I 107.
— N, gotischer von 1271. Aus einer Urkunde des Koblenzer Staatsarchivs Abb. I 321.
Zierbuchstabe N, gotischer, aus der Endzeit des 13. Jahrhunderts Abb. I 324.
— O aus Kaiser Heinrichs II. Meßbuch (11. Jahrh.) Abb. I 85.
— P aus der Bibel Karls des Dicken (9. Jahrh.) I 54. Abb. I 42
— P aus einer westfälischen Evangelienhandschrift des 11/12. Jahrhunderts in der ständischen Landesbibliothek zu Kassel Abb. I 176.
— S, langobardischer, Abb. I 5.
— S, aus einer um 700 angefertigten langobardischen Handschrift in der Stiftsbibliothek zu St Gallen Abb. I 22.
— S, karolingischer, aus Ludwigs des Deutschen Psalter in der königl. Bibliothek zu Berlin (9. Jahrh.) Abb I 55.
— U, aus dem Leben Heinrichs II. in der königl. Bibliothek zu Bamberg Abb. I 115.
— U aus dem 12. Jahrh. in einer Handschrift der Trierer Stadtbibliothek Abb. I 138.
— U des 14. Jahrh. aus der Manesseschen Handschrift Abb. I 338.
Zierbuchstabe V aus Heinrichs II. Meßbuch zu München (11. Jahrh.) Abb. I 82.
— W a d. Manesseschen Handschrift (14. Jahrh. Abb. I 352.
— W aus Amadis aus Frankreich. 16. Jahrhundert Abb. II 183.
— W aus Merian, historische Chronik (17. Jahrh.) II 224. Abb. II 209.
Zierleiste von Hans Holbein d j. Abb. 562. 581.
— von Peter Flötner. Abb. II 81.
— von Hans Sebald Beham Abb. II 1.
— von Heinrich Aldegrever Abb. II 52.
— aus der bei M. Merian erschienenen historischen Chronik (17. Jahrh.) II 224. Abb. II 209.
— aus Winckelmanns Gedanken über die Nachahmung ꝛc. Abb. II 314.
Zierscheibe, germanische (phalera) Abb. I 4.
Zimmermann, Clemens II 446. 555.
Zschillen, Augustinerkloster I 238.
Zürich I 36.
— Großmünster zu I 226.
Zwirner, Baumeister am Kölner Dom I 318. II 539.

N Knackfuss, Hermann
6861 Deutsche Kunstgeschichte
K5
Bd.2

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY